

587

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

1
1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. MIRAIL JORA: redactor responsabil; MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România: *redactor responsabil adjunct*; SIMION ALTERESCU; ION CANTACUZINO; GH. CIOBANU; DINA COCEA; DUMITRU FERNOAOĂ; MIRAI FLOREA; MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România; ALFRED HOFFMAN; ION PASCADI; ZENO VANCEA, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România; MIRCEA VOICANA; ELENA ZOTTOVICEANU: membrii; OLGA FLEGONT: *secretar științific de redacție*; YVONNE OARDĂ: *secretar de redacție*.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria teatru, muzică, cinematografie, paraît 2 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à

Întreprinderea de comerț exterior **LIBRI**, boîte postale 134–135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 50 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

T. 18

1971

Nr. 1

S U M A R

* * *

La a 50-a aniversare a partidului

S T U D I I

MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU, CLEMANSA FIRCA, ANA-MARIA POPESCU, VASILE TOMESCU, ION CANTACUZINO,	<i>Mutații conceptuale în muzicologia românească contemporană (Note pentru o sinteză asupra gândirii muzicale și literaturii muzicologice actuale)</i>	5
	<i>Etape în dezvoltarea dramaturgiei originale contemporane</i>	31
	<i>Permanențe și înnoiri în cultura muzicală românească</i>	39
	<i>Aspecte ale tematicii filmelor de ficțiune românești (1911—1970)</i>	47
ANCA COSTA-FORU,	<i>Dramaturgia mărunță în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (II)</i>	57
MARGARETA ANDREESCU, ION CAZABAN,	<i>Interludiu expresionist pe scena românească. Spectacole regizate de Karl Heinz Martin (1922)</i>	67
	<i>Ion Sava și limitele reprezentabilului</i>	77

N O T E Ș I D O C U M E N T E

MIHAI FLOREA,	<i>Arhivă teatrală: C. Rădulescu-Motru, Nicolae Iorga, Corneliu Moldovanu</i>	85
TEREZA PERIS CHEREJI,	<i>Cronologia pieselor românești jucate la Teatrul Maghiar din Cluj între anii 1921 și 1940 (II)</i>	87
ELISABETA DOLINESCU,	<i>Constantin Dimitrescu — pedagog muzical</i>	94

C R O N I C A

<i>Teatru—teatologie (LILIANA ȚOPA)</i>	101
<i>Muzică — muzicologie (Cronica muzicală: Al cincilea festival internațional «George Enescu» — ALFRED HOFFMAN; Cronica vieții științifice — MIRCEA VOICANA, ANCA JALOBEANU; Necrolog: La încetarea din viață a lui Ionel Perlea — CONSTANTIN STIHI-BOOS)</i>	105
<i>Film — filmologie (EMILIA ENACHE)</i>	112

ANCA JALOBEANU,	<i>Pe marginea unei istorii a muzicii</i> (Lucian Rebatet, <i>Une histoire de la musique</i>)	115
OCTAVIAN GHEORGHIU,	<i>Teatrul antic grec și latin</i> (MARIA COLUMB)	117
IOAN MASSOFF,	<i>Teatrul românesc. Privire istorică, vol. III, Teatrul din București în perioada 1877—1901</i> (CLAUDIA DIMIU)....	118
ILEANA BERLOGEA,	<i>Teatrul medieval european</i> (LILIANA ȚOPA)	119
ROMEO ALEXANDRESCU,	<i>Spicuri critice din trecut</i> (ELISABETA DOLINESCU)	120
MARGUERITE LONG,	<i>La pian cu Claude Debussy și La pian cu Gabriel Fauré</i> (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	121
HENRI GAGNEBIN,	<i>Musique, mon beau souci. Réflexions sur mon métier</i> (BRÂNDUȘA CĂPLESCU)	122
<i>Bibliografie (Teatru — MARIA COLUMB; Muzică — BRÂNDUȘA CĂPLESCU; Cinematografie —</i>	<i>EMILIA ENACHE)</i>	125
<i>Discografie (ANCA JALOBEANU)</i>		127

Marea sărbătoare pe care poporul nostru o cinstește în acest an — aniversarea a 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român — constituie pentru cercetătorii istoriei teatrului, muzicii și cinematografei românești, ca și pentru întreaga intelectualitate din țara noastră, un prilej de reafirmare a atașamentului față de politica Partidului, pentru slujirea intereselor fundamentale ale poporului, ale societății socialiste. Se cuvine a marca, totodată, locul pe care îl au istoricii și teoreticienii acestor întinse și complexe domenii ale artei românești în procesul de construire a noii noastre culturi socialiste. Profund conștienți că servesc cauza comunismului, animați de pasiunea căutării adevărului istoric, a deschiderii unor noi fronturi în cercetarea științifică și a descoperirii unor sensuri mai adânci ale fenomenului de artă, colaboratorii revistei noastre, cercetători ai artelor spectacolului și ai muzicii, omagiază, alături de toți oameni de știință și cultură, sărbătoarea Partidului nostru.

Patrimoniul istoriei teatrului, muzicii și cinematografei românești s-a îmbogățit în ultimii ani prin apariția primelor volume ale unor vaste sinteze, a monografiilor dedicate unor personalități de prestigiu ale artei românești, a numeroase studii și materiale documentare. O dată cu elaborarea acestor ample lucrări, specialiștii ale căror nume au fost și vor mai fi întâlnite în paginile revistei noastre au adus o reală și prețioasă contribuție la constituirea noii istoriografii românești de artă.

Pentru cercetarea științifică în domeniul artelor spectacolului și al muzicii, pentru integrarea în cultura și arta contemporană a tradițiilor progresiste din istoria culturii și artei românești, pentru justa orientare a evoluției teatrului, muzicii și cinematografei românești contemporane în sensul slujirii idealurilor naționale ale umanismului și comunismului, climatul ideologic, de dezbateri principiale, promovat de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, climatul propice schimbului de opinii sincere asupra tuturor aspectelor și problemelor creației artistice, a însemnat un puternic impuls. Într-o lumină nouă, sînt abordate — în cercetarea istorică și teoretică a fenomenului teatral, muzical și cinematografic — teme majore ca valorificarea tradițiilor de înalt prestigiu ale artelor spectacolului și ale muzicii românești, valorificarea contribuțiilor românești la istoria și teoria teatrului, muzicii și cinematografei, studierea legăturilor pe planul creației artistice dintre români și naționalitățile conlocuitoare, situarea fenomenului artistic românesc din cele mai vechi timpuri pînă în actualitate în contextul european și universal, analiza formelor de expresie și a fundamentelor ideologice și estetice în dezvoltarea contemporană a teatrului, muzicii și cinematografei, teme cercetate în lumina filozofiei materialist-dialectice și în perspectiva îndemnurilor Partidului cu privire la dezvoltarea artei și culturii în procesul de edificare a socialismului.

Dacă studiile și articolele publicate în ultima vreme în revista noastră au constituit un spor la patrimoniul cercetării științifice contemporane din țara noastră, fie prin lărgirea un-

ghiului de cuprindere istorică a fenomenului artistic, fie prin îmbunătățirea și îmbogățirea metodelor aplicate în studierea lui, cu atât mai mult trebuie ca în viitor, în cadrul eforturilor generale ale poporului nostru pe drumul progresului și civilizației, să ne străduim să realizăm o intensă și aplicată cercetare a fenomenului artistic românesc contemporan, a raporturilor lui cu arta universală, să ne îndreptăm mai stăruitor spre cercetarea valorilor tradiționale proprii, care generează forme originale în dezvoltarea artelor spectacolului și a muzicii contemporane, spre cercetarea valorilor autentic autohtone ale artei românești din trecut și de astăzi, factori de continuitate istorică a spiritualității noastre.

«Datoria noastră – spunea, la întâlnirea din 10 februarie 1971, cu oamenii de cultură și artă, tov. Nicolae Ceaușescu – este să facem cunoscute peste hotare marile realizări ale culturii patriei noastre, să ne afirmăm cu contribuția noastră originală în patrimoniul civilizației internaționale. Totodată considerăm că a te izola, în orice domeniu de activitate, înseamnă a renunța să progresezi în pas cu cuceririle cunoașterii umane, a renunța la aportul gândirii și cunoașterii altor popoare. Iată de ce noi nu sîntem partizanii izolării. Cu atât mai mult în domeniul ideologic izolarea denotă slăbiciune, lipsa încrederii în forța concepției tale despre lume și viață, a filozofiei tale, a convingerilor care te animă – în cazul nostru, a concepției materialist-dialectice. Noi nu avem de ce să ne temem în confruntarea pe plan mondial în domeniul literaturii și artei, ca în orice alt domeniu al gândirii sociale, pentru că sîntem convinși de superioritatea concepției noastre, a filozofiei noastre comuniste, pentru că credem cu putere în victoria ei. Concepția noastră s-a dezvoltat în lupta cu concepțiile opuse, cu ideologiile reacționare. Ea se afirmă și se dezvoltă creator în confruntarea deschisă cu toate celelalte curente contemporane, cucerind tot mai mult teren, fiind îmbrățișată de cercuri tot mai largi ale omenirii progresiste. Tocmai de aceea noi cerem creatorilor pe tărîmul culturii și artei să militeze cu fermitate pentru triumful ideologiei noastre, să fie promotori ai idealurilor de dreptate socială, de libertate, independență și prietenie între popoare, să contribuie la unirea forțelor intelectualității progresiste de pretutindeni în lupta pentru destindere și colaborare internațională, pentru o lume mai bună, mai fericită ».

Acestor importante indicații date de conducătorul Partidului și Statului nostru creatorilor de cultură și artă – dar deopotrivă și cercetătorilor artei românești, istorici, esteticieni, teoreticieni –, acestor mobilizatoare îndemnuri care subliniază necesitatea unei politici înțelepte de propagare a valorilor noastre culturale pe plan internațional și de confruntare deschisă cu concepțiile opuse din domeniul artei contemporane, colectivul de redacție al revistei noastre, toți colaboratorii ei statornici, le vor răspunde printr-o angajare fermă, militantă, printr-o activitate viu susținută pentru promovarea idealurilor ideologiei comuniste.

Alăturîndu-se tuturor revistelor de știință și cultură din țară în omagiul adus la aniversarea semicentenarului Partidului Comunist Român, revista noastră își propune să deschidă o mai largă perspectivă istorică și teoretică în cercetarea artelor spectacolului și a muzicii românești, la nivelul exigențelor pe care țelurile politicii Partidului nostru cerințele societății noastre socialiste le impun, slujind astfel și mai departe știința și cultura românească.

MUTAȚII CONCEPTUALE ÎN MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

(NOTE PENTRU O SINTEZĂ ASUPRA GÎNDIRII MUZICALE ȘI LITERATURII MUZICOLOGICE ACTUALE)*

de MIRCEA VOICANA,
ELENA ZOTTOVICEANU,
CLEMANSA FIRCA

Dacă încercăm să privim muzicologia, știința muzicii, cu toate compartimentele sale ca: teoria elementară și superioară a muzicii, acustica muzicală, estetica și critica muzicală, istoria muzicii — în contextul disciplinelor științifice pe care cultura românească le-a abordat treptat, constatăm fără mare greutate că ea ocupă un loc deosebit, cu o evoluție destul de curioasă.

Începuturile științifice ale acestei discipline, care au fost ilustrate de numele cu răsunet european al lui Dimitrie Cantemir, sînt atît de îndepărtate (nu numai cronologic ci și prin natura lor) încît abia astăzi, în vasta perspectivă dobîndită în cadrul culturii noastre contemporane, avem posibilitatea unei viziuni care să le raporteze la dezvoltarea ulterioară a muzicologiei.

Merită să fie reținut faptul că în timp ce în alte arte — pe plan literar sau pe plan plastic — cristalizarea teoretică a așteptat ivirea unor premise care în cultura românească au fost oferite abia de secolul al XIX-lea, în problemele muzicale, realizările teoretice s-au făcut simțite cu mult mai devreme — chiar dacă izolat — și anume pe două planuri deosebite, dar tot pe atît de reprezentative pentru dezvoltarea artistică a acelor vremuri. Dacă pe de o parte o serie de personalități au constituit pivotul unor reforme cu fundamentare teoretică în șuvoiul larg al muzicii de amprentă bizantină — să ne referim numai la contribuția românească în cadrul reformei lui Hrisant Nottara, Petre Efesiu, la Macarie sau Anton Pann cu al său *Baz teoretic*, ceea ce a reprezentat aportul acestor locuri la cristalizarea muzicii oficiale a răsăritului ortodox —, o altă direcție a fost aceea, încă și mai semnificativă, pe care a pășit, cu spiritul său de largă structură enciclopedică, Dimitrie Cantemir, care a reușit per-

* În fața unei teme cu profil de idei, care, prin natura și prin obiectul său, implică o mare viziune de ansamblu, dar totodată, prin spațiul obiectiv restrîns, obligă la o deosebită economie de expunere și totodată la o aproape radicală comprimare a elementelor informațional-documentare, sîntem datori, de la bun început, să ne exprimăm propriile noastre rezerve și totodată regrete cu privire la unele generalizări sau teze care ar putea apare eventual ca insuficient de complete în formularea lor, pentru unele date sau situații care au fost atinse sau sugerate și nu pe de-a întregul formulate. Dorind să obținem — pentru prima dată — o privire cu caracter general asupra aspectelor științifice-teoretice ale activității muzicologice românești, sîntem conștienți că cele ce prezentăm nu au caracter definitiv, nu sînt constatări apodictice, ci o schiță de cadru și un mod de a pune o problemă care, în conștiința noastră, ar merita să fie cercetată în chip mult

mai dezvoltat și mai pe îndelete. De asemenea, simțim că este de datoria noastră prealabilă să precizăm că tocmai din motivele arătate mai sus, diversele citări de personalități sau de lucrări, departe de a epuiza tabloul realizărilor, au fost introduse numai din necesitatea de edificare a expunerii, de referire la unele nume sau titluri spre identificarea fenomenelor și simplificarea demonstrației care, altfel, ar fi fost datoare să expună în întregime fenomenul astfel identificat. Ele nu implică deci nici noțiunea de selecție, nici vreo altă judecată de valoare. Contribuția de față încearcă să fie o sinteză istorică de idei și ca în orice istorie contemporană, care tinde să-și merite acest caracter, au fost urmărite fenomenele și ideile, neintenționîndu-se să se prezinte liste complete de buni și răi, și nici scări de valoare științifică, artistică sau comercială, cum nu s-a încercat nici să se analizeze aci, pe ce se întemeiază valoarea sau autoritatea culva.

formația de a fi nu numai unul dintre primii compozitori culți din muzica turcească, dar și primul teoretician, părintele teoriei muzicale turcești. Citim astăzi în această realizare nu numai măsura dotării sale intelectuale multilaterale, dar și aplecarea sa deosebită (anunțând curente ce în restul Europei se vor manifesta abia peste decenii) pentru latura etnografică și aproape folclorică ce se deduce și din scrierile sale istorico-geografico-literare (*Historia encrementorum atque decrementorum aulae othomanice, Descriptio Moldaviae, Hronicul vechimii româno-moldo-vlachilor, Gilceava inorogului cu înțeleptul* etc.).

Specificul dezvoltării culturale a poporului român a făcut ca asemenea momente de maximă eflorescență în muzică să nu-și găsească o succesiune și o continuitate firească, ci să se păstreze latent, subteran, în timp ce alte domenii artistice, — ca literatura și chiar artele plastice —, abia mai târziu ajunse la nivelul teoretizării, câștigă un avans care le face predominante și caracteristice pentru etapele corespunzătoare. În acest răstimp, care se întinde pînă spre sfîrșitul secolului trecut, muzicologia se restrînge la preocupări de ordin folcloric, respectînd astfel o cerință determinată de criza muzicală prin care trecea poporul român prin ciocnirea unor influențe atît de contradictorii ca sens, cum erau cele occidentale cu cele orientale, la rîndul lor atît de diversificate. Se conturează astfel contribuția muzicologică a secolului XIX, care avea pe de o parte de rezolvat problema identității muzicale a poporului român — orientarea folclorică — și, ca o a doua etapă, de inițiat problema delimitării sale într-un context european — orientarea care se străduia, din necesități primordiale pragmatice, să afle în armonie și formă căile cele mai corespunzătoare melosului de proveniență sau de inspirație folclorică. (Această problemă a delimitării a constituit de altfel trăsătura majoră a preocupărilor muzicologiei din prima jumătate a secolului XX.)

În felul acesta preocupările muzicologice apar în strînsă legătură cu însăși practica muzicală, uneori doar implicit, dar și în rezolvări exprimate autonom, cum se pot cita contribuțiile de ordin istoric-folcloristic ale lui Theodor Burada sau cele de ordin teoretic-sistematic ale lui Gavriil Musicescu. În afară de aceste orientări, secolul al XIX-lea aduce în circuitul muzicologic românesc primele manifestări — și nu lipsite de valoare față de problematica timpului — ale criticii muzicale care, prin personalități ca Cezar Bolliac, Nicolae Filimon, a ținut pasul cu viața muzicală deosebit de înfloritoare dezvoltată cu preponderență în orașele de reședință ale celor două țări românești. Totodată nu trebuie să se uite dezvoltarea paralelă, cu caracteristici proprii, dar tot pe atît de integrante cerințelor vieții și practicii muzicale, pe care a cunoscut-o efortul muzicologic manifestat în centrele culturale transilvănene, în special prin lucrări de ordin didactic și prin critica muzicală din ziarele de limbă română, germană sau maghiară ale timpului.

Toate manifestările muzicologiei acelor timpuri de pe teritoriul României prezintă un dozaj puternic de ordin militant, corespunzător muncii de educare culturală națională pe care intelectualitatea timpului se simțea chemată să o îndeplinească; aceasta și explică într-o oarecare măsură constatarea ce se impune asupra diversității de preocupări muzicale și muzicologice manifestate de mai fiecare dintre aceste personalități, fără o specializare muzicologică anume.

Începutul secolului XX, în schimb, aduce în cultura românească tipul muzicologului oarecum specializat și edificat profesional, ceea ce se resimte în mai toate domeniile muzicologiei. Totuși, mai ales în prima jumătate a secolului, tipul muzicianului cumulativ continuă să existe, fără ca aceasta să implice superficialitate; exemplul unui muzician deplin stăpîn pe toate domeniile pe care le-a abordat este grăitor: Alfred Alessandrescu, creator, interpret și critic muzical.

În linii mari însă, începutul secolului continuă muzicologia veacului al XIX-lea, redusă ca sferă de activitate (critică-cronică și lucrări didactice) și ca tematică (viața la zi și preocupările folclorice). Critica muzicală a acestei perioade a fost ilustrată prin numele unor Mărgăritescu, Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, Romeo Alexandrescu, Cella Delavrancea, Mihail Jora. În rest, în prima jumătate a secolului nostru, muzicologia a realizat cîteva compendii — insuficient de sistematice — dar a înregistrat și opera unor proeminente personalități, care au marcat nu numai momente în știința muzicală românească, dar au fost reținute și pe plan internațional. S-au conturat astfel noi domenii de cercetare ilustrate de George

Breazul (istoriografia¹⁾, Constantin Brăiloiu (folcloristica științifică, cu prefigurarea în spirit a etnomuzicologiei²⁾, Dimitrie Cuclin (estetica și teoria superioară a muzicii), Ioan D. Petrescu (medievistica muzicală bizantină, pe baze paleografice³⁾).

Față de aceste netăgăduite realizări și succese, etapa de după cel de-al doilea război mondial se conturează ca o cu totul nouă ipostază în înțelegerea și determinarea obiectului și în modul de tratare muzicologică, transformând muzicologia într-o adevărată ramură a științei noi, contemporane; această trăsătură este determinată de promovarea unei poziții științifice, de strictețe metodică, definită prin pătrunderea cu caracter de generalizare a spiritului dialectic și istoric în lucrările și cercetările întreprinse. În felul acesta se poate vorbi: de o nouă istoriografie muzicală, cu corelativele sale de ordin documentar, paleografic, sistematic etc., de o folcloristică de tip etno-muzicologic, de o estetică nouă a muzicii românești, de o teorie superioară a muzicii care se configurează în plină actualitate a practicii muzicale universale, de o tehnică analitică de tip nou, în strânsă legătură cu cerințele științifice actuale și cu fenomenul componistic contemporan. Aceste domenii considerate laolaltă profilează, fiecare cu aportul său, structura noii științe muzicologice.

★

Noua orientare științifică cu multiplele ei valențe fecundează în primul rînd cercetarea folclorică. Domeniu de investigație muzicologică cu cea mai veche tradiție la noi în țară, ea se dovedește a fi și cea mai permeabilă la sugestiile unor metode și experiențe noi, ale unor unghiuri de vedere inedite. Și aceasta tocmai pentru că se întemeiază pe solide premise documentare, teoretice și metodologice, care îi permit aprofundarea sistematică a unui imens bagaj de fapte de folclor culese, conexarea lor cu celelalte zone de cercetare învecinate și, implicit, sporirea complexității metodice.

Începutul făcut de notațiile întâmplătoare și aproximative din secolele XVII–XVIII și continuat în secolul al XIX-lea cu rîvnă mai mult sau mai puțin înarmată teoretic de precursori ca Pann, Wachmann, Berdescu, Vulpian, Filimon, Burada, Mureșianu ș. a. a trezit interesul pentru cîntecul popular și a creat condițiile unei abordări științifice. În secolul nostru, D. G. Kiriac, T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Breazul și C. Brăiloiu s-au apropiat de folclor cu un fond apercceptiv îmbogățit de o adîncă cunoaștere a artei muzicale universale, de o cultură profesională superioară care însă nu le-a alterat sensibilitatea la specificul cîntecului românesc și în același timp le-a asigurat o viziune modernă, complexă, asupra fenomenului artistic. Cînd G. Breazul își susținea tezele cu privire la prioritatea satului în producția muzicală populară, la mobilitatea folclorului, la mutația funcțională ca motor al transformării cîntecului etc., el trasa niște direcții teoretice care-și confirmă și astăzi justetea. După cum C. Brăiloiu, cînd elabora – cu o logică strînsă a gîndirii, cu o neobișnuită forță de discernere a esențialului – o metodă de cercetare complexă și sintetică, fundamenta, pe principii care-și dovedesc valabilitatea neștirbită, tehnica modernă a investigării cîntecului popular. Pe această bază științifică, cercetarea folclorică românească modernă se dezvoltă și evoluează în mai multe direcții simultan, tinzînd să cuprindă fenomenele într-o viziune sincronică și diacronică totodată și în contextul lor funcțional sociologic. Considerat nu numai în forma în care e surprins la consemnarea sa de către cercetător, dar și în dinamica sa și raportat la mediul social în care se petrece, faptul folcloric poate dezvălui ochiului atent logica sa internă, mecanismul evoluției și al relațiilor sale cu lumea exterioară. Fixat sub lupa cercetătorului ca obiect unic și particular, cîntecul este supus analizei morfologice minuțioase pentru lămurirea unor elemente formative (arhitectonică, moduri, ritmuri etc.), pentru descifrarea relațiilor care guvernează acest microcosm autonom. Abordarea structurală, chiar și în sensul includerii unor procedee statistice și matematice și nu numai în înțelesul mult mai

¹ Anticipată și printr-o excelentă istorie universală a lui Gh. Onciul.

² Trebuie relevată și preocuparea folclorică importantă a lui G. Breazul, situată pe un făgaș paralel tradiției folclorice, pe care pășeau încă un Tiberiu Brediceanu, Ilarion Cocișiu,

Gh. Cucu, iar ca emul și continuator al unora dintre principiile lui Béla Bartók, compozitorul Sabin Drăgoi.

³ Preocupări care au dat unei întregi linii componistice deschise de Paul Constantinescu posibilitatea orientării spre conceptele bizantine.

larg acreditat — anume în străduința de a căuta o metodică comună științelor exacte și umaniste, de a crea o sinteză între sensibilitate și rigoare — este tot mai mult prezentă și tot mai necesară. De altfel orice abordare analitică nerutinieră este cel puțin în intenții un act structuralist, căci în ultimă instanță, indiferent de metoda pe care o preconizează, orice critic urmărește să-și elucideze obiectul, determinându-i liniile principale, conexiunile interioare, întregul sistem de relații și dependențe, pentru a ajunge la definirea integrală a operei, la cunoașterea a ceea ce are ea unic și nerepetabil.

În același scop și din nevoia de a-și verifica ipotezele despre mecanismele ascunse ale unor procese, folcloriștii au apelat și la experiment ca metodă consecvent aplicată fie sub modalitatea de laborator, fie ca experiment natural sau indirect. Situat la confluența dintre cercetarea folclorică propriu-zisă și alte discipline ca psihologia, psihofiziologia, acustica, sociologia, etnologia etc., experimentul deschide perspective metodologice noi, reducând rolul criteriilor subiective și augmentând coeficientul de exactitate. Preluând și dezvoltând metoda inițiată de Brăiloiu (primul susținător al experimentului în etnomuzicologie), folcloriștii noștri au făcut interesante tentative în această direcție atacând câteva probleme ca : raportul dintre muzică și text în bocetul muntenesc, legătura dintre mișcare și ritm în folclorul copiilor, cunoștințele teoretice și terminologia lăutarilor (Ghizela Sulițeanu), relația dintre melodie și instrumentul muzical pe care se execută (Corneliu Georgescu).

Odată disecat, scrutat în toate detaliile sale, obiectul analizei se reintegrează în complexul factorilor care l-au determinat, adică în întregul mecanism de condiționări sociale, adăugând analizei morfologice și pe cea sociologic funcțională. Această metodă de cercetare — preluată și dezvoltată de folcloristica românească de la Constantin Brăiloiu și școala sociologică a lui Dimitrie Gusti — și-a demonstrat din plin eficacitatea științifică, concretizându-se în ultimii ani prin valoroase cercetări monografice asupra folclorului din câteva zone bogate în tradiții ca ținutul Pădurenilor (Hunedoara), Năsăud, Muscel și asupra artei lăutarilor din comuna Clejani (București).

Dar folcloristica românească contemporană consideră cîntecul ca atare doar un moment dintr-un lanț nesfârșit de transformări atît în plan sincron — prin diversele variante care circulă simultan —, cît și în plan diacronic — prin evoluția sa în timp. Aceasta este o consecință a adoptării integrale a pozițiilor gîndirii marxiste care respinge absolutizarea unui moment, supraaprecierea importanței sale în cadrul procesului de evoluție a fenomenelor, militînd pentru o viziune globală, multilaterală. Astfel, falsei idei despre fixitatea folclorului ca păstrător de bunuri arhaice imuabile, folcloristica românească îi opune o interpretare echilibrată a raportului structură-evoluție, în care judecarea fenomenelor și prin dimensiunea lor temporală le definește, într-o optică dialectică, ca o succesiune organică de structuri în continuă mișcare.

Uneori, în cazul cercetării unor fapte din trecutul apropiat, realitatea vie, ca și existența unei documentații pot oferi destule date; alteori însă, pentru o epocă mai depărtată cercetătorul nu mai are la dispoziție decît puține documente, de cele mai multe ori neconcludente. În acest caz, o soluție este aceea de a apela la metoda « retrospectivă », pornind de la cunoașterea contemporaneității spre trecut, punînd în paralel fapte cunoscute cu fapte mult anterioare, sau să recurgă la analogii între domenii diferite. Prea puțin intrat încă în preocupările folcloriștilor noștri, acest gen de cercetări numără puține contribuții, cu atît mai mult cu cît ele impun un efort sporit de descoperire și defrișare a unor teritorii necălcate. Studiul unor probleme de un interes teoretic excepțional ca acelea ale constituirii modurilor populare și bizantine privite în lumina originii lor, ale migrației melodiilor în condiții istorice precise (Gh. Ciobanu) sau ale mecanismului procesului de creație și evoluție a muzicii populare (Paula Carp, Ghizela Sulițeanu, Traian Mîrza, Ilona Szenik, Liviu Comes ș. a.), precum și ale altora mai circumscrise, ca geneza și evoluția unor teme sau cîntece (Gh. Ciobanu, Gottfried Habenicht, Eugenia Cernea, Emilia Comișel ș. a.), cercetările de organologie (Tiberiu Alexandru, Lucilia Georgescu, Gh. Ciobanu) sînt tot atîtea căi care pot duce la cunoașterea unui tezaur muzical pierdut.

Dar orice cercetare a unor serii de fapte succesive — ca și simultane — presupune ideea alăturării a două sau mai multor elemente în scopul descoperirii raporturilor lor.

Ea implică deci compararea lor. Pe această treaptă, descrierea și analiza devin doar temeiurile studiilor comparative.

Metoda comparatistă dobîndește în etapa actuală — cînd folcloristica noastră grupată sub auspiciile Institutului de etnografie și folclor își propune, în vederea alcătuirii unui Corpus al tezaurului național, sistematizarea tipologică a întregului material cules — o importanță din ce în ce mai mare. Cercetări laborioase sînt prevăzute în ultimul timp în scopul fixării acelor criterii care să permită descoperirea « relațiilor reciproce complexe de înrudire, reliefarea legăturilor organice între tipuri, familii de categorii tipologice, de grade și adîncimi diferite »⁴. Analiza detaliată, preconizată a fi aplicată la un număr impresionant de materiale, urmărește determinarea, dintr-o multitudine de cazuri individuale, a permanențelor (invariantelor în sens structuralist) care constituie trăsăturile esențiale ale grupului respectiv, din care ar putea fi întrevăzute, într-o perspectivă istorică, caracterele definitorii ale muzicii populare românești. În acest sens pot fi amintite cercetările folcloriștilor citați anterior ca și cele ale lui Ioan Husti, Tiberiu Alexandru, Pascal Bentoiu ș. a.

Aceste caractere care diferențiază fenomenul ca fiind românesc nu pot fi însă total puse în lumină decît atunci cînd se va putea preciza cu certitudine, pe bază evolutivă, contribuția autohtonă, originală, a populației de pe teritoriul României față de diversele elemente împrumutate din culturile înconjurătoare sau din cele cu care s-a aflat în legătură. Situată la o încrucișare de drumuri, civilizația românească a venit în contact cu elemente etnice, lingvistice foarte variate și numai o selecție și o comparare atentă a faptelor sonore de pe o vastă arie geografică pot preciza aportul de absolută autenticitate al poporului român în acest context. Întreaga zonă sud-est europeană și carpato-dunăreană cu implicațiile lor mai depărtate în lumea orientală, mediteraneană și slavă se constituie ca un sistem de cercuri întretăiate în care trebuie să găsim ceea ce am putea numi nucleul nostru. Dar metoda simplei comparații tipologice este în această fază insuficientă, deoarece nu poate pune în lumină cronologia raporturilor dintre fapte, nu explică coincidența unor tipuri în culturi diferite și straturile suprapuse ale influențelor posibile. Aci « metoda comparativ-tipologică trebuie să cedeze locul metodei comparativ-evolutiv-tipologice în care caracterul istoric este predominant nu numai în ceea ce privește obiectul studiat, dar și din punctul de vedere al modalității de cercetare aplicate »⁵.

În această direcție sînt de remarcat încercările de lărgire a sferei-zonei investigate, demonstrînd posibilitățile ce se deschid astfel cercetării. Se observă deocamdată încercarea de a plasa fenomenul muzical românesc în complexul zonei balcanice, ca în studiile cercetătorilor Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Nicolae Rădulescu, George Marcu. Este un adevăr incontestabil că numai metoda de cercetare comparatistă poate ajuta la clarificarea unor probleme cardinale de ordin teoretic și istoric, ca aceea a raportului național-universal din muzica unui popor, adică altfel spus, a specificului etnic. Însuși Bartók arăta că « pe urmele folclorului descriptiv [trebuie] să pășească folclorul muzical comparativ », subliniind că numai astfel (și Brăiloiu subscria integral la această teză) « ar putea și ar trebui să fie dovedite străvechile legături culturale dintre popoare ajunse departe unele de celelalte; s-ar putea lămuri multe probleme de etnologie și istorie; ar putea fi arătată forma contactului dintre națiuni în imediată vecinătate precum și afinitățile și deosebiri de structură sufletească existente între ele. Disecarea problemelor de acest fel ar fi scopul final al cercetărilor de muzică populară »⁶.

★

Comparatismul, ca metodă, a fost adoptat cu oarecare întîrziere față de știința folclorului și în investigarea muzicii culte românești; după cum s-a mai spus, motive obiective

⁴ Adrian Vicol, *Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, tom 15, 1970, nr. 1, p. 64.

⁵ Mircea Voicana, *Sur les méthodes et les étapes de recherche du fonds autochtone de la musique roumaine*, în *Revue*

roumaine d'histoire de l'art, București, 1967, nr. 4, p. 195, *passim*.

⁶ Béla Bartók, *De ce și cum culegem muzică populară?*, în *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, 1956, p. 33.

ca vechimea preocupărilor, baza documentară bogată și mai ales strădania unor mari personalități pentru fundamentarea unui sistem de lucru au făcut ca folcloristica să premerge în timp, sub raportul modernității și rigorii metodei, cercetărilor de istorie muzicală. O asemenea preocupare constantă pentru stabilirea unei metodologii severe — filologică și comparativ-istorică — s-a manifestat în trecutul muzicologiei românești la George Breazu, care a militat neobosit prin scrierile, activitatea pedagogică și exemplul său personal, pentru instaurarea unui spirit științific riguros. Astăzi această optică modernă este un bun câștigat și « istoria muzicii în ultima ei fază se scrie folosind metoda comparativă, coroborată cu sursele provenite din istoria universală, istoria artelor, arheologia, filozofia, filologia și sociologia »⁷.

Am spus « optică modernă », pentru că deși nu e o descoperire recentă, cercetarea comparată este cea mai adecvată cale în epoca noastră către dezvăluirea și afirmarea relațiilor dintre cultura națională și cea universală. Astăzi, explozia informațională și circulația extrem de rapidă a cunoștințelor omenești de la o țară la alta, de la un continent la altul, determină o permanentă repunere în discuție a problemelor; frecventarea intensă (prin radio, discuri, publicații etc.) a unor patrimonii culturale nefamiliare, a unor fapte sonore din epoci și zone diverse obligă la o neîncetată confruntare, raportare, în vederea stabilirii punctelor de contact, de apropiere și de divergență cu universul sonor cunoscut. Inevitabil, vechea concepție limitativă, provincială, face loc necesității de a încadra fenomenele într-un ansamblu mai larg, impune integrarea în contextul mondial.

Domeniile, temele, problemele din istoria muzicii noastre în care s-a încercat cu succes aplicarea metodei comparatiste sînt dintre cele mai variate, de la analiza de limbaj la reconstituirea unei serii de fapte, de la speculația teoretică la probleme de paleografie și transcripție, de la paralela între personalități creatoare, lucrări, epoci, la judecarea unor versiuni interpretative diferite ale aceluiași text.

Fermentul care a dus la redimensionarea întregii viziuni asupra muzicii românești (în afară de opțiunea în *abstracto* pentru metodă) și implicit și la adaptarea mijloacelor la scop, a fost necesitatea de a cuprinde și aprofunda, de a înțelege și explica în toată multilateralitatea ei opera enesciană, cu rădăcinile și cu prelungirile ei. Studiarea personalității și creației de valoare universală a lui George Enescu a obligat la reevaluarea certitudinilor, la lărgirea sistemului de referință, la plasarea în miezul problematicei muzicii europene, pe scurt la un perseverent proces de comparare.

Este suficient să amintim aici în susținerea tezei noastre faptul că de un deceniu, Academia Republicii Socialiste România — și în continuarea ei Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România — a organizat, prin Sectorul de istoria muzicii din Institutul său de istoria artei, studii enesciene aprofundate care au dus — folosindu-se și masiva documentație din fondurile Muzeului Enescu — la o remarcabilă extindere a cunoștințelor și opiniilor competente asupra vieții, personalității artistice și operei marelui muzician, care s-au concretizat, în afara unor importante studii și comunicări, în volumul de materiale enesciene *George Enescu* realizat pentru cel de-al III-lea Festival Muzical Internațional George Enescu, București — 1964 (Mircea Voicana, Nicolae Missir, Elena Zottoviceanu), precum și în ampla monografie *Enescu*, în două volume, care apar în acest an (Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman și Elena Zottoviceanu, cu colaborarea lui Adrian Rațiu, Myriam Marbe și Ștefan Niculescu). Acestor cercetări — care au dus la constituirea sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice a unui Centru de Studii Enescu — li se adaugă volumele dedicate analizei personalității și operei enesciene de către George Bălan, Octavian Lazăr Cosma, Cornel Țăranu și numeroase alte studii publicate în revistele de specialitate.

Dar această redimensionare a modului de a înțelege s-a reflectat, lărgind unghiul de vedere și fixînd repere noi, nu numai în exegeza pe marginea operei și activitatea multilaterală a lui Enescu, ci în toate celelalte domenii ale muzicologiei noastre.

⁷ Sigismund Toduță, *Muzicologia și specializarea postuniversitară*, în *Muzica*, București, an. XX, 1970, nr. 7, iulie, p. 8.

Uneori comparația este folosită explicit, în scopul declarat al detectării unor înrudiri, filiații sau al reliefării unor similitudini și diferențe în lucrări de istorie, paleografie bizantină (Romeo Ghircoiașiu, Zeno Vancea, Ioan D. Petrescu), de analiză comparată (Cornel Țăranu, Octavian Lazăr Cosma, Elena Zottoviceanu), de interpretare comparată (Alfred Hoffman, Ferdinand Weiss). De multe ori însă ea e doar subînțeleasă în lucrări care prezintă concluziile finale ale unui prealabil proces de confruntare cu un întreg complex de factori, concluzii care, ele însele, constituie premisele unei demonstrații sau generalizări, ca în multiplele realizări de domeniul istoriei muzicii, obținute pe seama muncii de cercetare organizate de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, de Institutul de etnografie și folclor, de catedrele universitare sau realizate de membrii Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.

De altfel cercetările, studiile, articolele de istorie muzicală sau de discipline înrudite dețin numeric, alături de cele de teorie și estetică, ponderea principală a contribuțiilor muzicologice din ultimele decenii. Dintre realizările care au marcat acești ani se impun atenției — pe lângă studiile și volumele enesciene pe care le-am amintit — lucrările sesiunilor științifice ale Institutului de istoria artei, ale Conservatorului Ciprian Porumbescu din București și Gheorghe Dima din Cluj, ale simpozionului internațional George Enescu organizat la București în 1967, cu prilejul celui de-al IV-lea Festival Muzical Internațional George Enescu, ale Mesei rotunde « Enescu și tradiția beethoveniană » organizate în 1970 de Institutul de istoria artei, volumele de istoria muzicii românești datorate lui Romeo Ghircoiașiu, Zeno Vancea, Petre Brâncuși, Doru Popovici, retrospectiva a două decenii de muzică românească publicată în 1964 de Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu, istoria operei românești realizată de Octavian Lazăr Cosma, monografiile dedicate de Vasile Tomescu unor compozitori din perioada interbelică, studiul pe care Liviu Rusu l-a destinat perspectivelor și preocupărilor teoretice în istoria muzicii românești, sau alte studii speciale ale lui Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Cioșanu, Mircea Voicana etc.

★

Din analiza acestor lucrări și a altor realizări ale istoriografiei muzicale românești, din discuțiile purtate în jurul lor și al temelor din frontul de cercetare istoriografic sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice din R.S.R. — fie în lucrările sale plenare, fie la nivel de secție, institut și sector ⁸ — se pare că cele patru mari obiective care se degajează pentru cercetarea istoriei muzicii în știința românească sînt: a) lămurirea fondului autohton al muzicii românești; b) lămurirea dezvoltării aluvionare a muzicii de pe teritoriul patriei noastre în decursul secolelor pînă în epoca modernă, care pentru muzica românească se situează la începutul secolului al XIX-lea; c) studierea dezvoltării și specificității muzicii românești moderne și contemporane cu locul și rostul ei în lume, în contextul universal (acesta este și climatul în care au fost inițiate și s-au dezvoltat amplele cercetări enescologice din Institutul de istoria artei, care au dus la constituirea, în decursul anului 1970, a Centrului de studii George Enescu); d) lămurirea relațiilor de-a lungul timpului între muzică și celelalte arte, celelalte domenii ale culturii, restul vieții sociale de pe teritoriul patriei noastre și în contextul universal.

De aci decurg cîteva sarcini de realizare prealabilă sau paralelă, dintre care majore par a fi pe de o parte necesitatea de a se constitui o bază documentară, științific organizată și pusă oricînd la îndemîna cercetării (și în general a muzicologiei), înțelegînd a cuprinde aci atît documentul livresc, manuscris etc. cît și documentul sonor, înregistrat; pe de altă parte, valorificarea tezaurului folcloric cules și înregistrat, dar încă insuficient prelucrat spre a duce la concluzii ce s-ar putea prelua de istoria propriu-zisă a muzicii; în al treilea rînd, clarificarea aspectelor de prospectare, colecționare, transcriere și valorificare științifică a fondului medi-

⁸ A se vedea raportul *Actualitatea cercetării de istoria muzicii*, prezentat de Mircea Voicana în sesiunea de comu-

nicări științifice din 1—3 decembrie 1969.

evisticii noastre muzicale, fie de amprentă bizantină-slavă, fie de tip apusean — în Transilvania —, spre a stabili aportul lui la muzica românească.



Stadiul la care s-a ajuns în cercetarea muzicală istorică, lărgirea continuă a tematicii — de la tentativele de a surprinde cele mai vechi vestigii de cultură muzicală de pe teritoriul țării, pînă la monografiile de creatori contemporani — pretinde, evident, o cimentare perseverentă a temeliei documentare pe care se construiesc aceste interpretări. Și în această direcție există realizări remarcabile (Viorel Cosma, Cristian C. Ghenea, Romeo Drăghici ș.a.), deși au rămas încercări izolate, individuale. Și totuși, problema majoră a epocii actuale (nu numai la noi, dar și în țări cu o mai veche tradiție muzicologică) este crearea unui sistem informațional modern, a unor instrumente de cercetare care să dea publicității izvoare ascunse încă, să procedeze la o revizuire a sumei cunoștințelor dobîndite și să completeze marile goluri de informație existente încă în cunoașterea istorică, totodată să servească ca bază pentru munca generațiilor viitoare. La noi aceasta se traduce prin: identificarea, catalogarea, cercetarea și publicarea tuturor documentelor muzicale răspîndite în arhivele și bibliotecile din țară și din străinătate, privitoare la muzica românească. De aceea obiectivele de lucru cărora Sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice le repartizează o bună parte din capacitatea de cercetare sînt constituite dintr-o vastă serie de *Monumente și documente ale muzicii din România*, cuprinzînd o bibliografie generală a muzicii românești, repertorii, cataloage, volume de documente, antologii, ediții critice etc. ale întregului patrimoniu muzical național, ca o condiție primordială fără de care nu se mai poate concepe astăzi o cercetare cu perspective de viitor. Muncă anevoioasă — care cere o profundă specializare — ea presupune nu numai o pregătire generală muzicală, ci mai ales condiții de rigoare istorică — eruditistică și de strînsă critică a textelor — care să garanteze valoarea definitivă a fondului documentar pe care se construiește istoria muzicii.

Un asemenea program de cercetare, care presupune însă forțe muzicologice sporite, fonduri, acțiuni masive de salvare și valorificare precum și colaborarea tuturor factorilor interesați, deținători ai materialelor, aduce în discuție o dublă cerință de ordin muzicologic propriu-zis. Este vorba, în primul rînd de necesitatea făuririi unui instrument adecvat de cercetare, de imperativul înarmării teoretic-metodologice în domeniul cercetării istorico-muzicale⁹, cu atît mai mult cu cît după îndelungata stagnare la care ne raportam în primele aliniate ale studiului de față, o adevărată inflație editorială de caracter pretins istoric a depreciat într-o măsură incomodă exigențele genului. Pe de altă parte, pe un plan paralel, este vorba de necesitatea dobîndirii unui instrument analitic perfecționat, de configurarea unei analize la înălțimea sarcinii de a servi muzicologia actuală, de a face posibilă o istorie marxistă a muzicii, și în primul rînd a muzicii românești.



Cercetarea analitică nu comportă în muzicologia românească o tradiție prea îndelungată și nici ponderea funcțională în investigarea fenomenului muzical, conținutul și valoarea întrucîtva de sine stătătoare — reglementate, în ori ce caz, de norme specifice — proprii altor discipline muzicologice. În studierea științifică a folclorului, ea însăși de dată relativ recentă, analiza și-a găsit pentru prima dată o aplicare extinsă și consecventă. La George Breazu și la Constantin Brăiloiu (mai puternic în ultimul caz), prezența sa se face desigur simțită în gîndirea și în opera muzicologică, de cele mai multe ori însă, ca modalitate de demonstrare a

⁹ Este obiectivul căruia am încercat să-i închinăm cîteva dintre contribuțiile noastre privind comparatismul modern ca metodă de cercetare în istoria muzicii sau caracterul obiectiv și perspectiva istorică în cercetarea istorică muzicală etc. A se vedea: M. Voicana, *Sur les méthodes...*, loc. cit.; id., *Probleme ale comparatismului muzical contemporan*

(Comunicare susținută la Sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării), în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie*, tom. 17, 1970, nr. 2.

unor realități de domeniul istoriei muzicii, folclorului sau etnomuzicologiei, ca instrument indispensabil studiului comparatist întreprins în aceste direcții de către ambii muzicologi.

Unul dintre indiciile cele mai grăitoare ale procesului de specializare care a determinat la rîndul său consolidarea ca disciplină a muzicologiei a fost, fără îndoială, *autonomia analizei*, chemată să se raporteze la obiectul prin excelență viu și dinamic al muzicii, creația. Cunoașterea aprofundată a creației muzicale românești în primul rînd, măsurarea dimensiunilor și potențelor ei nu se puteau, într-adevăr, înfăptui la nivelul superioarelor generalizări teoretice — fie ele istorice, estetice sau chiar tehnice — fără punerea la îndemîna specialiștilor a unui cît mai bogat efectiv de analize muzicale, menite — conform tradiției instituite în acest sens — să edifice asupra modalității compoziționale, să lumineze mecanismul intern al operei. Un tip « clasic » de analiză, mulată în general după tiparul arhitectonic al lucrărilor, atentă cu precădere la elementul tematic și la dialectica transformărilor lui pe parcursul operei, și-a croit astfel drum în literatura noastră muzicologică, impunîndu-se prin numeroasele contribuții de ridicată ținută profesională și devenind, dacă nu tipul exclusiv de analiză, în orice caz cel cultivat de marea majoritate a acelor angajați în această direcție de cercetare. O dată stabilit principiul și reglementată metoda, analiza s-a perfecționat în interiorul limitelor pe care fără voie și le impusese, mai ales ca urmare a faptului că o bună parte a analiștilor înclinați spre amintitul mod de investigare s-au recrutat din rîndul compozitorilor, îndemnați de o curiozitate firească, specifică formației, să se aplice laturii structurale — constructive în special — a lucrărilor. S-au atins, în operația descompunerii pînă la elementul microstructural a operei și a examinării sub raport procesual a acesteia, adevărate performanțe ; analizele de această factură se dovedesc nu o dată capabile — datorită penetrației observației și organicității concepției autorilor — să pătrundă din punct de vedere tehnic în *medias res*, să demonstreze pas cu pas cum a fost compusă opera ; șansele de a lumina opera în complexul ei cresc, firește, atunci cînd, dublată fiind de facultățile intuitive ale autorului, cercetarea analitică izbutește totodată să mobilizeze și capacitățile de cultură profesională — istorică, estetică etc. — ale acestuia. Faptul nu întîrzie, pe de altă parte, să-și dezvăluie reversul negativ căci oricît de doctă și elaborată, modalitatea în ultimă instanță descriptivă a acestor analize, inevitabila lor convertire în specii scolastice este adeseori de natură să disperseze și să ascundă esența operei, în ciuda sforțărilor de generalizare, a încercărilor de recompunere sintetizatoare și critică a întregului artistic ce încheie îndeobște studiile analitice aparținînd tipului menționat.

Insuficiențele arătate se estompează pînă la a dispărea cu desăvîrșire pe măsură ce tema cercetării analitice cîștigă în anvergură : de regulă, munca analistului este înțeleasă ca meșteșug — frizînd cîteodată rutina — sau implică viziunea, după cum obiectul ei este singular și strict circumscris (o lucrare muzicală anume) sau posedă un caracter monografic complex (opera unui compozitor în ansamblul ei, un stil, o epocă, o problemă de limbaj etc.). În concret însă, scrierile muzicologice cu specific analitic comportă desigur gradații mai numeroase, o eșalonare mai nuanțată, de la studiile dedicate unor lucrări muzicale individuale și în care analiza — aplicată operei în ansamblul ei sau numai uneia din constituentele ei formale — comportă ea însăși o finalitate monografică (cităm analizele la compoziții enesciene efectuate de Tudor Ciortea, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Myriam Marbe, sau analizele de formă întreprinse de Constantin Bugeanu în *Pelléas și Mélisande*, de Debussy), la contribuții în care analiza instrumentează cercetarea unui domeniu vast de creație, implicînd o aceeași centrare pe elementul structural precum și, uneori, o finalitate didactică (Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renașterii*, Tudor Ciortea, *Cvartetele de Beethoven*), de la analizele inserate — ca modalitate indispensabilă, dar nu unică — unor lucrări monografice ample și, *ipso facto*, unei viziuni de ansamblu asupra problemei cercetate (reținem monografiile *Filip Lazăr* și *Paul Constantinescu* dintre cele consacrate de Vasile Tomescu unor compozitori români, *Oedip-ul enescian*, de Octavian Lazăr Cosma, monografia *George Enescu* datorată colectivului de cercetători din Institutul de istoria artei), la, în sfîrșit, lucrări în care studierea unor probleme de ordin morfologic se grefează pe fondul unei gîndiri riguros sistematice (menționăm aici seria de studii consacrate de Wilhelm Berger problematicii modale sau armonicului, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, de Gheorghe Firca și, de același

autor, studiul *Asupra unui principiu de variație în muzica românească contemporană*, lucrarea de vastă erudiție profesională *Formele muzicale ale barocului în creația lui J.S. Bach*, de Sigismund Toduță, studiile dedicate unor particularități stilistice și tehnice ale muzicii contemporane românești de către Vasile Herman, studiul *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană*, de Luminița Vartolomei).

Departate de a presupune o ierarhizare valorică, menționatele categorii s-au conturat totuși în stadii progresive de maturizare a științei noastre muzicale. Necesități tot mai adânci de studiere a fenomenului muzical în esența sa ontologică pe de o parte, iar pe de altă parte în câmpul cercetării muzicologice a unor manifestări și a unei problematice de creație ce revoluționează tradițiile au determinat, am spune, în studiul analitic o mutare de accent de pe întrebarea *cum* pe întrebarea *ce* și au reclamat, concomitent cu lărgirea orizontului teoretic al cercetării și cu dezvoltarea și diversificarea aparatului tehnic de analiză, abandonarea oricăror prescripții scolastice, transformarea muncii analistului într-o muncă de concepție, în așa fel încât nemairiscând a fi doar reflexul inert al realităților muzicale pe care le investighează, analiza să le răsfrângă, dimpotrivă, în chip activ, să devină replica pe plan conceptual a acestor realități. Problema s-a înfățișat, firește, cu un plus de gravitate pentru specia mai numeroasă, și mai expusă pericolului șablonizării, a analizelor raportate la partituri izolate, celelalte dovădindu-se mai puțin vulnerabile din acest punct de vedere, prin însăși situația de parte integrantă în monografie sau în — vaste uneori — compendii teoretice.

Experiența care a revelat inoportunitatea recurgerii la o analiză supusă canoanelor a impus totodată ca necesară condiționarea metodelor analitice de obiectul studiului, însăși natura acestui obiect (coordonatele tehnic-stilistice ale unei lucrări sau ale creației unui compozitor, de pildă) urmînd a sugera analistului unghiul de abordare a problemelor, calea optimă de acces la esență. Cele arătate semnifică implicit că în subtextul analizei pulsează sinteza; disocierile analitice trebuie să se desfășoare sub auspiciile unei viziuni dialectice în virtutea căreia uzanța parcurgerii « pagină cu pagină »¹⁰ a partituri cedează locul unei proceduri ce urmărește pe de o parte intercondiționarea componentelor structurale și eventuala lor ierarhie funcțională în economia operei, raportul parte-întreg, element-structură complexă, iar pe de altă parte — și în măsura în care se face necesară — realizarea a ceea ce am numi o *istoricitate* în analiză, prin integrarea fenomenului analizat în rețeaua complexă a acelora care, în timp și spațiu, în alte epoci sau pe alte meridiane de creație, îl prevestesc, i se asociază sau îl moștenesc (filiații, influențe, paralelisme și analogii, legături în perspectivă etc.).

Aparent contrară aspirației spre sinteză a travaliului analitic, dar la fel de legitimă, generată în realitate de aceeași cerință a adaptării modalității de analiză la specificul structural al muzicii, ne apare concentrarea studiului asupra unui număr restrîns de aspecte formale caracteristice, abdicarea, cu alte cuvinte, de la ambiția exhaustivității în înfățișarea tehnicii de compoziție a unei lucrări (indiferent de faptul că operația privește articulațiile unei forme sonată sau parametrul unei compoziții seriale). Contribuția analistului la dezvăluirea identității — fie ea și de ordin tehnic — a unei opere, a unui stil etc. nu se măsoară în funcție de meticulozitatea prezentării unor faze de constituire formală și nici de epuizarea pe parcursul analizei a categoriilor morfologice ale muzicii ci în funcție de capacitatea discernerii fie a principiului unic, fie a grupului de principii care individualizează structural fenomenul artistic în cauză. Forța polarizantă a ritmului, calitatea sa de factor ordonator al tuturor celorlalte dimensiuni ale muzicii, demonstrată de Pierre Boulez în *Sacre du printemps*, de Stravinski, definesc « principiul vital » al acestei lucrări cu aceeași justete cu care, de pildă, în analize ce ar ține seama de monismul de natură complexă al stilului enescian (rezultat al unui ansamblu de factori convergenți), efortul cercetătorului s-ar orienta către descoperirea zonelor de afinitate, a punctelor de contingență, a factorilor comuni ce se stabilesc

¹⁰ În studiul *Stravinsky demeure*, Pierre Boulez precizează renunțarea la analiza de această factură, în favoarea aceluia care procedează « în ordine crescîndă a complexității

structurilor » (cf. Pierre Boulez, *Stravinsky demeure*, în *Musique russe*, I, Paris, 1953, p. 154.)

între diferitele modalități (heterofonie, modalism, principiul ciclic-variațional etc.) ale acestei muzici.

Etalarea tuturor fazelor demonstrației pe baza căreia analistul își elaborează concluziile nu este obligatorie. Etapa preliminară, faza de laborator pe care orice analiză o comportă și care reprezintă prin definiție un stadiu de observație, de înregistrări și evaluări întrucitva cantitative (necesitînd în perspectivă chiar apelul la determinări statice), de clasificare și ordonare a materialului muzical « brut », de conexiuni și confruntări între elemente și procedee, de stabiliri de criterii etc., poate fi extinsă astfel încît ea să includă toate momentele particulare și aspectele de detaliu ale procesului analitic, toate acele trepte ale demonstrației susceptibile să degajeze în cele din urmă principiile formative fundamentale ale lucrării. (Vom menționa în treacăt că unele norme ale analizei structuraliste — și îndeosebi considerarea constituantelor morfologice într-o autonomie relativă — sînt implicite etapei de laborator a analizei muzicale; aci, ca și în științele despre artă în genere, « abordarea structurală s-a încadrat armonios în complexul de metode existent »¹¹). În funcție de numitele principii fundamentale, de acel *nexus formativus* pe care îl va fi revelat la baza operei, analistului va decide care dintre elementele muncii sale de laborator (comparări de motive pe bază ritmică sau intervalică, scheme ale formei arhitectonice, tabele sinoptice privind diferenții parametri ai structurii etc.) sînt cele mai concludente, cele mai apte a-i sprijini și verifica punctul de vedere și, în consecință, cele mai indicate a figura în forma ultimă, « publicabilă », a analizei.

Datoare, cum ne-am străduit să arătăm, a se angaja în necunoscutul sensurilor operei și a-și înnoi neîncetat căile de explorare a acesteia, analiza muzicală pune astăzi, poate mai mult ca oricînd, problema legitimității experimentului, aceeași pe care o revendică cu acuitate fenomenul componistic contemporan și care nu poate fi înțeleasă — ținîndu-se seama tocmai de mutațiile uneori radicale ce au loc în viața spirituală a prezentului — decît ca o expresie a intensificării și dinamizării efortului cognitiv și de creație.

În orice caz, noua poziție și importanță pe care analiza a dobîndit-o în atenția omului de meserie, pe de o parte, dar chiar și în conștiința publicului muzical cît de cît edificat, care dorește din ce în ce mai mult să înțeleagă și resorturile, respectiv « secretele » meseriei, nu se putea să nu se răsfrîngă cu consecințe palpabile în celelalte compartimente ale muzicologiei, adăugînd propriul său aport cîștigurilor agonisite pe baza noii înțelegeri dialectice și istorice.

La această zestre nouă se adaugă totodată cuceririle științelor pozitive contemporane, ale tehnicii noi, întregul aparat de natură fizică și electronică producător sau transmițător mai mult sau mai puțin fidel de *materie muzicală* sau chiar (prin acea extindere care a și devenit « călcîiul lui Achille » al unor anumite orientări de avangardă) de *materie sonoră*, « sonorul » înlocuind, în preocupările la care ne referim, « muzicalul » propriu-zis, cel puțin în sensul conștiinței acustice și estetice a prezentului.

Trebuie să recunoaștem că din manevrarea cu noi sunete sau cu aparate capabile de noi efecte sonore se naște firesc problema unor noi modalități de expresie, a unor noi modalități de discurs muzical, a unor exprimări mergînd pînă la asamblări nefrazice și, deci, a unor noi structuri și noi concepte pe seama cărora conceptele clasice suferă modificări esențiale sau sînt chiar abandonate, fiind lipsite de valoare funcțională în noile condiții.

Nu se putea ca în oceanul de unde sonore, fără granițe, în care trăiește omul de azi, întreaga mișcare acustică contemporană, fică bună a științei zilelor noastre, să nu suscite și muzicienilor și muzicologilor români o luare de poziție. În timp ce primii au acceptat confruntarea, fie și în forme reținute, cei din urmă — mai reticenți — au amînat în general discuția, în mod tacit, pînă la realizarea unui capital de lucrări, de ordin experimental sau tinzînd a se prezenta ca « operă finită », care să faciliteze constatarea măsurii în care aceste lucrări corespund sau nu sensibilității și structurii estetice a omului contemporan, constructor al societății noi, a măsurii în care fiecare dintre ele se poate prezenta ca artă, cu proprii valențe expresive, sau rămîne cantonată într-o impersonală realizare tehnică, mai ales în con-

¹¹ Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, București, 1967, p. 84.

dițiile posibilităților de programare electronică a combinației sonore pe care o reprezintă această activitate intelectuală care este muzica.



Pe premisele concepției istorice-comparatiste-critice, pe realizările analizei de tip nou și pe progresele științei contemporane, urmează să se constituie deci, în mod firesc, o estetică nouă, contemporană, a muzicii — și muzicologia românească de azi include printre domeniile sale o estetică proprie, chiar dacă ea nu a ajuns să fie îmbrăcată în formulările cele mai cuprinzătoare.

Această estetică se caracterizează, la o privire generală, prin trei attribute specifice: prin dezvoltarea teoriei muzicale tradiționale, prin adaptarea — în vederea adoptării în conștiința estetică și în expresie corespunzătoare românească — a unor probleme și experiențe contemporane de ordin muzical și, în sfârșit, prin spiritul deschis față de propriile experimente pe bază strict acustică sau de natură componistică complexă.

În toate aceste situații, trebuie să subliniem că deși teoria muzicală românească s-a îmbogățit în ultimele decenii cu lucrări dezvoltate, în domeniul ritmului (Victor Giuleanu), armoniei (Wilhelm Berger), orchestrației, formelor (Sigismund Toduță, Dumitru Bughici), modurilor (Wilhelm Berger, Gheorghe Firca) etc., totuși, așa cum menționam mai sus, poziția estetică nouă, concepția estetică muzicală contemporană, nu a ajuns să fie formulată în *tratat*. Ultima realizare din acest punct de vedere rămîne tot *Tratatul de estetică muzicală* al lui Dimitrie Cuclin, cu meritele sale pentru dezvoltarea științifică și artistică a anilor de după primul război mondial, dar care astăzi, datorită fundamentării sale, s-ar include cu greu în tezele promovate de noile concepții asupra artei.

În lipsa unui *tratat*, pozițiile esteticii muzicale contemporane românești rămîn să fie cunoscute pe trei căi diferite: a. din dezvoltarea tezelor de îndrumare exprimate în documentele de partid și în cele de stat, inclusiv academice, sau în acte ale uniunilor profesionale precum și în întîlnirile periodice ale conducătorilor partidului și statului nostru cu oamenii de știință și de artă; b. din diversele lucrări cu caracter teoretic muzical sau din diversele studii (în principal analitice) apărute în publicațiile academice, universitare sau ale organizațiilor muzicale; c. prin deducere din realizările muzicale, din operele componisticii românești, care în chip necesar vădesc o orientare, o poziție, un mod de a concepe arta muzicală și de a o pune la dispoziția societății zilelor noastre, adică o *estetică*.

Desigur că, într-un consens unanim, criteriul de cîntărire a valorii fiecărei poziții estetice este și rămîne acela al corespondenței cu societatea contemporană, cu nevoile și aspirațiile omului din țara și zilele noastre, în formele care îi sînt apropiate și propice, adică în acele modalități care constituie specificul muzical al poporului român la ora actuală.

Aceasta este, în fond, problema *orientării artei*, și de la această orientare se poate aprecia și nivelul și calitatea *vieții* muzicale, întrebare la care muzicologia noastră contemporană, incluzînd și punctele de vedere ale psihologiei muzicii și sociologiei muzicii, urmează să răspundă.

Este neîndoios că dintre toate categoriile esteticii muzicale, una dintre cele mai elocvente din punctul de vedere al orientării pe care o manifestă arta respectivă este *genul*. Sub aspectul genului, peisajul muzical contemporan al culturii românești este cît se poate de bogat, de variat și — în esență — de eficient. Aceasta atît în creație cît și în conceperea difuzării muzicii.

Pe planul creației merită mai ales să fie remarcată elaborarea unor lucrări care nu se înscriu în genurile abordate în trecut, sau ponderea dobîndită în creația românească contemporană de unele genuri mai puțin practicate pînă în prezent.

Astfel, din prima categorie am putea să ne referim de pildă la piesele de cameră ale lui Ludovic Feldman pe versuri de Mariana Dumitrescu, cele pentru ansambluri instrumentale de Anatol Vieru (completate uneori de pantomimă, dans, recitare etc.), diversele formule de « colaje », opera radiofonică ilustrată de Pascal Bentoiu etc. care, deși prin diversitatea lor de soluții, adeseori unicate, nu au ajuns să profileze unele noi genuri, se depărtează totuși atît de mult de vechile structuri formale încît sparg orice noțiune de gen din vechea teorie, depășind substanțial fostele făgașe în care se constituia și se exprima muzica.

Pe de altă parte, dintre genurile care au dobândit în creația muzicală a României de azi alte dimensiuni, și-au îmbogățit semnificațiile sau prezintă chiar caractere noi, adăugate celor tradiționale, este cazul să amintim genurile de largă valență socială. Ne referim de pildă la *operă*, gen cu priză la public, în care nu numai numeric, dar și calitativ, progresele deceniilor din urmă față de creația anterioară — cu excepția *Oedip-ului* lui Enescu, a lui Constantin Brincoveanu, de Sabin Drăgoi, a *Năpastei* de același compozitor și a *Nopții furtunoase*, de Paul Constantinescu — sînt deosebit de vădite. Nu trebuie omis de asemenea genul vocal-simfonic, pleiada de oratorii și cantate care prin programatismul, dramatismul și spectaculosul lor sporit sînt mai accesibile aceluiași public larg, decît muzica de cameră sau cea pur simfonică, de pildă. În aceasta din urmă este de asemenea de remarcat, în ultimele decenii, o preponderență a genului scurt de tipul pendulant între poemul simfonic, schița simfonică și miniatura simfonică (burlescă, divertisment etc.).

Trebuie să recunoaștem și să subliniem că toate aceste mutații menite să apropie masele de o muzică mai pretențioasă decît cea de « consum » și « promenadă », au fost propulsate prin asidue chemări și îndrumări ale factorilor de răspundere culturală, reprezentînd în esență aspectul contemporan, partinic și socialist, al principiului artei angajate, caracteristică majoră a vieții noastre muzicale în continue eforturi de perfecționare.

Ca o situație întrucîtva asemănătoare cată a fi consemnată cea din muzica ușoară și de dans unde, ca efect al îndrumărilor repetate și al atenției acordate de cvasi totalitatea opiniei publice, s-au creat și piese care, pe o tematică de factură mai elevată, înlătură stridențe sau trivialități, manifestînd un lirism care dezvoltă fie structuri de tip folcloric românesc, fie amintiri din muzica clasică și pare astfel a-și afla paternitatea mai degrabă în lied decît în muzica de revistă, în muzica de estradă propriu-zisă.

Se poate susține, fără îndoială, observația că prin aceste genuri arta muzicală programatică se prezintă încă predominantă în viața noastră muzicală, chiar dacă în ultimul deceniu, mai ales, creația simfonică și valoroasa componistică românească de cameră au evitat programul literar în avantajul unui plus de expresivitate propriu-zis muzicală și pe seama unui superior efort de a păși într-o artă angajată fără suportul textual, literar, fără ajutorul aceluiași toiaș de sprijin care ar putea părea uneori — la aceste genuri — programul explicit.

Dar, spre a lua ca exemplu situația din domeniul muzicii simfonice, aceasta ne prilejuește, la o mai atentă privire, și alte constatări evocatoare de noi soluții în estetica genului. Într-adevăr, printre alte aspecte ale noilor modalități în care se prezintă practica și se configurează teoria genurilor la ora actuală, unul ni se pare deosebit de elocvent, deoarece poartă în sine înșiși termenii comparației: este vorba de mutațiile de sens și de configurație, de transformările pe care le înregistrează astăzi unele dintre conceptele tradiționale bine definite. Să ne referim, în primul rînd, la simfonie. Simfonia ca gen cunoaște conținuturi și tratări de factură nouă dobîndite de substanța muzicală chiar atunci cînd, așa cum este cazul *opus-urilor* lui Sigismund Toduță, se pășește în cadrul bine cunoscutei formule cvadripartite la o valorificare a unor ecouri derivate din perioada preclasică a muzicii. Simfonia ajunge însă astăzi să se prezinte și în formula monopartită, reînnoind și sub acest aspect vechi tradiții postrenascentiste și restituind astfel generațiilor actuale un sens etimologic inițial, de pur *gen* (vezi *Simfonii pentru 15 instrumente soliste*, de Ștefan Niculescu), neafectat de sensuri noționale suprapuse, din categoria *forme*, care ajunseseră ca între timp, prin evoluția ulterioară a conceptului, să-l facă cuprinzător al unei înșirări de momente de sine stătătoare, a căror independență se străduia să o tempereze, dacă nu să o anihileze, principiul ciclic ca ferment tematic și dezvoltător, dar și ca element de unitate într-un întreg multipartit.

Desigur că se poate observa în legătură cu aceasta că simfonia — ca și concertul — în două sau într-o singură mișcare se întîlnesc și în literatura muzicală romantică (de pildă concertul, la Liszt) și contemporană occidentală (de pildă, simfoniile lui Hans Werner Henze); ceea ce este însă de remarcat este filonul propriu, faptul că modificarea de gen este, în muzica românească de astăzi, nu o imitație sau un împrumut, ci o soluție autentică, derivînd organic dintr-o evoluție proprie care s-a manifestat între altele, dezvoltînd tradiția enesciană, prin cameralizarea simfonismului și în general a genurilor ample, atît prin reducerea numărului de instrumente cît și prin spiritul tratării ori chiar prin restrîngerea dimensiunilor lucrării

(*Simfonia de cameră*, de Ludovic Feldman, *Simfonia de cameră*, de Anatol Vieru, *Cantata de cameră*, de Andrei Porfetye, *Simfonia brevis*, de Cornel Țăranu, *Concerto per la Musica Nova*, de Adrian Rațiu, *Concertul de cameră*, de Zeno Vancea — precedate de *Simfonia de cameră* a lui Enescu, de pildă), ca și prin simfonizarea — poate cu caracter mult mai restrâns — a genului cameral (amintitele *Simfonii*, de Ștefan Niculescu, *Octetul* lui Tudor Ciortea etc. — premerse de *Octetul* și *Dixtuorul* enescian), realizându-se astfel o întrepătrundere între genuri, cu estomparea limitelor lor categoriale.

În cadrul acestei bipolarități convergente, fenomenul semnalat își găsește o firească explicație de ordin completiv, el fiind destinat să întrească și sub alte unghiuri de vedere mutațiile produse în genurile muzicii simfonice și de cameră.

Cînd vorbim de ponderea genurilor în peisajul general al muzicii noastre sîntem însă datori să evităm mîrginirea numai la creație. În fond, ceea ce ajunge să perceapă omul pentru care se creează și se analizează orientările și virtuțile estetice ale muzicii este (numai) ceea ce se aude, ceea ce se difuzează. Iată pentru ce, discuția începută pe planul creației este firesc să fie continuată, urmărită și închisă pe planul general al vieții muzicale în ansamblul ei, incluzînd marele sector al interpretării, cu subcapitolul său esențial din acest punct de vedere — repertoriul.

Constituie o caracteristică a anilor noștri orientarea estetică salutară spre un repertoriu valoros, în care marile creații ale trecutului muzical național și universal, recunoscutele valori ale muzicii din toate timpurile și de pe toate meridianele se întîlnesc, într-o îmbinare care uneori poate părea chiar prea evident urmărită, cu cele mai bune realizări ale creației contemporane, parțial de peste hotare, dar mai cu seamă din țara noastră. Programarea consecventă a operelor compozitorilor contemporani, prezentarea lor în fața publicului muzical românesc în concerte, în concursuri, pe cale radiofonică etc. are, pe lîngă avantajul creării unui climat muzical permanent la curent cu problematica muzicală și muzicologică actuală, pe acela al posibilității confruntării și discuției critice, pe plan estetic și de tehnică componistică, de genul confruntării de opinii și idei.

În linii generale, prin urmare, estetica genurilor în muzica românească contemporană evidențiază o multitudine de soluții care nu au fost și nu au putut fi întîlnite în trecut.

Orientările contemporane ale componisticii românești se prezintă însă ca un vast evantai nu numai sub aspectul genului abordat, dar și sub acela al formulei, facturii, limbajului, stilului. Orientările estetice se conturează prin raport la aceste categorii pe două poziții principale.

Este vorba, în primul rînd, de compozitorii acelei orientări care promovează cu sîrguință o artă reprezentînd, pe de o parte, valorificarea limbajului folcloric practicat, așa cum a ajuns el să fie cunoscut nu numai din repertoriul formațiilor profesioniste sau semiprofesioniste, dar mai ales din culegerea folclorică. Este orientarea reprezentată printre alții de Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Matei Socor, Mircea Chiriac, Achim Stoia etc.

Pe de altă parte, această artă este închinată în principiu unei tematici programatice românești în sensul rural, în sensul cîntării epopeice a trecutului glorios al patriei sau în sensul cîntării frumuseților peisajului ei (baletul *Cînd strugurii se coc*, de Mihail Jora, ciclul de opere istorice de Gheorghe Dumitrescu și oratoriul său *Tudor Vladimirescu*, opera *Până Lesnea Rusalim*, de Paul Constantinescu, suita pentru cvartet de coarde *Pe Argeș în sus*, de Theodor Grigoriu etc.), la care se adaugă sensurile contemporane socialiste (operele *Trandafirii Doftanei*, de Norbert Petri, *Fata cu garoafe*, de Gheorghe Dumitrescu, *Pădurea vulturilor*, de Tudor Jarda, *Balada Steagului*, de Sigismund Toduță, cîntecele patriotice și de mase ale lui Ion Chirescu, printre altele).

S-ar putea spune poate că tocmai această nouă sferă tematică-programatică deosebește în primul rînd această orientare de școala românească de compoziție ce se manifesta între cele două războaie. Este vorba, în esență, de o artă « populară », accesibilă, « românească » prin ceea ce România rurală a dat ca înțeles acestui termen — dar în același timp de o artă eroică, chiar în lirismul ei, militantă (mai ales prin cîntecul de mase, prin muzica

programatică și cea ușoară), o artă care înnoadă firul dezvoltării istorice contemporane cu arta de bună tradiție din întreg ultimul secol de cultură românească.

Cealaltă poziție care se manifestă în tabloul general al componisticii românești contemporane este aceea care ridică problemele inovării. Și în cadrul ei se pot distinge însă acele caractere ale unei mișcări componistice cu tendințe înnoitoare care-și făurește limbajul de tip nou prin valorificarea la tensiune și în valențe contemporane a învățaturii pe care o trage din filonul clasic și mai cu seamă preclasic, din modurile arhaice, din muzica practică în secolele mai îndepărtate pe teritoriul patriei noastre.

Este deci o estetică inovatoare cu serioase rădăcini istorice. Dar pe cînd arta militantă cu carcter istoric și eficiență educativ-patriotică a celor ce reprezintă formula de tradiție amintită mai sus procedează la evocarea unui trecut faptic eroic servindu-se de o substanță muzicală în linii mari consacrată de experiența componistică românească a deceniilor interbelice, noua orientare încearcă să valorifice însuși limbajul muzical al trecutului pe care și-l propune ca obiect al reprezentării. Poziția istorică devine deci *muzicalmente organică*, iar orientarea estetică este de tipul unei dezvoltătoare *restitutio in integrum*, nu de cel al unei simple referiri programatice (vezi lucrările de amprentă bizantină ale lui Paul Constantinescu și Doru Popovici, *opus-uri* resuscitînd structuri și spiritualități arhaice la Theodor Grigoriu și Aurel Stroe etc.).

Desigur că aici s-ar putea ridica obiecția că acest mod de a proceda vădește de fapt o poziție estetică clasicizantă, că ne-am afla de fapt în fața unui adevărat neoclasicism, deci nu în cadrul unei tendințe înnoitoare. Totuși, în fond, această ramură a componisticii românești este purtătoare de germene înnoitor. Ea valorifică astăzi, în semnificațiile și cu potențele muzicii contemporane, un fond de categorii muzicale și de idei care a fost departe de a-și fi epuizat întreaga vitalitate, pe de o parte datorită limitării tehnice și sociologice a timpului, pe de altă parte din cauza stîngăciei creatorilor care s-au refugiat adesea în manierism și academism steril. Ea relevă, mai ales, chiar în sînul unei largi concepții neoclasice, o treaptă superioară istorică a acestui concept, el însuși istoricește constituit și istoricește evoluant.

De altfel trebuie să se remarce că soluțiile, în cadrul acestui filon, sînt nespuse de variate, de la cele ce se prezintă mai accentuat tradiționaliste, pînă la cele în care referirea istorică rămîne abia schițată și nu se evidențiază decît pe baza unui travaliu analitic corespunzător (cum ar fi posibil de amintit *Ritualul pentru setea pămîntului*, de Myriam Marbe).

De aci chiar unele apropieri, pînă și confluente propriu-zise, cu celălalt drum, în sînul căruia inovația nu-și mai caută antecedente ancestrale ci purcede pieptiș la dibuirea unor noi căi, de unor formule și procedee creatoare.

Uneori orientarea inovatoare care valorifică din plin mijloacele acusticii moderne și încearcă să edifice teoretic noi funcții estetice și temeuri structurale ale muzicii se prezintă în stadiul experimentului pur.

Alte ori, această orientare vădește o întretăiere de implicații: aplecarea, cu rigoare aproape științifică, asupra problemelor ridicate de noua structurare a muzicii, se interferează cu implicații istorice ale conceptelor muzicale (formale, de gen și stil etc.) la care se recurge și cu referiri — oricît de sublimite — la « modele » folclorice (drumul e întrucitva prevestit de ceea ce a realizat și George Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc*, de pildă). Ne găsim astfel, la un moment dat, în fața unor opere cum sînt, bunăoară, *Concertul pentru violoncel și orchestră*, de Anatol Vieru, *Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție*, de Aurel Stroe, *Suita pentru cor de copii, suflători și percuție*, de Liviu Glodeanu sau *Eteromorfie*, de Ștefan Niculescu.

★

Ce caractere estetice se deduc din această artă componistică de amprentă contemporană, practică pe o scară atît de variată în muzica românească din ultimul deceniu, mai ales ?

Constatînd, chiar la o privire fugitivă, că ne aflăm în prezența unor genuri care tind — pe de o parte din rațiuni interne, structurale; pe de altă parte din rațiunile apropierei publicului — să « compenseze » întrucitva complexitatea structurală a muzicii prin scurtarea

duratei pieselor, prin reducerea numărului interpretilor și varietatea conceperii ansamblurilor, prin recurgerea la producători de sunet de cea mai imediată accesibilitate uneori, avem posibilitatea să remarcăm, de pildă, mutațiile petrecute în conceperea spectrului timbral al muzicii, prin preferința pentru anumite grupe de instrumente (în cadrul general al căreia asistăm și la noi la o detronare a coardelor de pe pedestalul pe care li-l asigurase muzica clasică și romantismul muzical — în timp ce accentul trece asupra pianului, percuției în general, asupra alăturilor etc.), sau modificările survenite în debitul muzicii, ca urmare a înlocuirii discursului unitar, continuu, cu exprimări intermitente și de alcătuire fragmentară, rezultat al unei optici de construcție *asociative*, dar apărând uneori și ca un reflex al esteticii plastice, așa cum o probează paralelele ce se pot încerca între muzica lui Tiberiu Olah și *Coloana infinită* a lui Brâncuși, la care ea se referă sau cu privire la *Vitraliile* lui Mihai Moldovan. (De altfel analogiile cu plastica merg uneori până la împrumuturi de concepte și terminologie, atît pointilismul cît și colajele — preluate în concepția și practica componistică — ilustrînd acest proces de transgresiune, întocmai cum, pe de altă parte, orientările geometrizzante din artele plastice își dobîndesc de asemenea corelative muzicale.)

Dar nu numai în corelație mai mult sau mai puțin deliberată cu o viziune estetică plastică ci înfățișînd chiar sensuri autonome, intrinsec muzicale, concepte de vizualitate, de spațialitate, volumetrice etc. se regăsesc în creații de Mircea Istrate, Aurel Stroe, Anatol Vieru, de pildă.

Categoriile timpului și spațiului muzical în raportarea lor la condițiile percepției preocupă de altfel intens pe unii creatori (Aurel Stroe, Lucian Meșianu), tot astfel după cum gradele diverse de libertate acordată interpretului fac obiectul experimentării în lucrări de Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide ș. a.

Estetica expresionismului, pe de altă parte, atît de firavă în muzica românească dintre cele două războaie, se prezintă în tabloul muzicii de astăzi prin reminiscențe din orientările și tehnica celei de-a doua școli vieneze și prin filiațiile ei de natură suprarealistă (din nou, aci, o întîlnire, pe terenul colajului și implicit al formelor de spectacol complex, cu artele plastice).

Deosebit de interesant și semnificativ este faptul că, aflați în fața crizei normale de înțelegere pentru orice fel de nouă formulă experimentală, aproape fiecare piesă pretinzînd a fi o deschidere de drum, tocmai compozitorii acestei ultime orientări sînt cei ce s-au străduit mai mult ca, în explicitarea artei lor, să formuleze unele principii de estetică muzicală și să aducă unele sugestii pentru o nouă teorie superioară a muzicii.



Ținînd seama de multiplele formulări ale unor aspecte de ordin teoretic și estetic general, majoritatea dintre ele cuprinse în periodicele de specialitate sau în culegeri de comunicări, se poate deduce că preocupările de acest ordin constituie o *majoră trăsătură a gîndirii noastre muzicale*.

Tematica unor asemenea contribuții este suficient de elocventă în evoluția ei de la un caracter mai general și cu tendințe prea evidente de îndrumare, care predomina în primul deceniu de revoluție culturală, spre diversificarea aspectelor tratate și totodată, prin specializare, spre o aprofundare a lor, aprofundare care a implicat adesea și o creștere corespunzătoare a nivelului teoretic, așa cum a fost de asemenea însoțită de un fenomen pozitiv de înlocuire a expunerii apodictice cu discuția de ipoteze și argumente în degajarea concluziilor.

Această tematică tratează astăzi în egală măsură caracterele fundamentale ale muzicii ca manifestare a vieții (Zeno Vancea), sau capacitățile muzicii de a se realiza într-un complex proces de comunicare (Pavel Apostol), în care transmiterea și recepționarea operei muzicale sînt structurate pe analize, scheme și formule corespunzătoare specificității acestei comunicări. Se tratează din același unghi de vedere al filozofiei marxiste aspectele relației dintre concretul istoric și generalul uman în dezvoltarea valorii estetice (Ion Pascadi) sau problemele accesibilității muzicii (Pascal Benteoiu, Mircea Simionescu), în timp ce alte preocupări se apropie de unele categorii de ordin general muzical ca, de pildă, raportul pe care-l manifestă în evoluția formelor muzicale dialectica generalului și particularului (George Pascu), sau carac-

terele și trăsăturile distinctive ale umanismului în cultura muzicală socialistă (Laurențiu Profeta). Un capitol aparte al acestor preocupări se poate considera că îl constituie eseistica estetică-muzicală reprezentată mai cu seamă prin contribuțiile lui George Bălan, care – în măsura în care facem abstracție de propriile sale reveniri sau inconsecvențe (de altfel cu franchețe mărturisite) – au îmbrățișat într-o succesiune destul de ritmică tratarea unor probleme ca fundamentarea filozofică a muzicii și poziția omului istoric, de-a lungul veacurilor, față de muzică în ipostaza ei de obiect, de temă de meditație filozofică, sau temeiurile esteticii fenomenului muzical, relațiile dialectice dintre factorii fundamentali ai acestui fenomen (compozitorul, interpretul, ascultătorul), ori destinele artei sunetelor la capătul de azi al evoluției umanității, când se întrezărește alternativa muzică-antimuzică etc.

În cadrul și pe seama acestei tematici, căreia noi i-am schițat fugitiv doar unele dintre resoarte, se conturează un fond general de idei teoretice privind natura și valențele superioare ale muzicii, cu care noua muzicologie vine să înlocuiască vechile teorii de « filozofia muzicii », înscriindu-se de data aceasta fățiș în explicarea materialist-dialectică și istorică a artei.

Pornind de la adevărul că în determinarea naturii muzicii se greșește atunci când se pornește numai de la fenomenul pur fizic, ignorându-se că arta sonoră izvorăște din structura psihofiziologică a omului, estetica muzicală contemporană subliniază că tocmai prin exteriorizarea sonoră a stărilor afective s-a putut crea, în cadrul unui îndelungat proces istoric, un sistem de exteriorizare a unor stări afective, adică un limbaj expresiv de natură muzicală. Urmărindu-se de-a lungul istoriei evoluția emoției (conținutul emoțional) și evoluția limbajului, se poate constata legătura lor foarte strânsă, indisolubilă, ceea ce fundamentează și pentru zilele noastre necesitatea recunoașterii naturii și caracterului expresiv al muzicii. Este cât se poate de firesc ca, în aceeași ordine de idei, recunoașterii naturii expresive a muzicii să-i corespundă recunoașterea directei ei funcții sociale¹².

Fundamentării filozofice a acestor constatări și discutării caracterului de reflectare al muzicii îi sînt destinate unele dintre paginile cele mai laborios susținute în muzicologia actuală, ca de pildă cele pe care le-a închinat acestor probleme profesorul Pavel Apostol¹³. El sublinia, în primul rînd, ca factor caracteristic pentru estetica marxistă, cognoscibilitatea esenței muzicii, cu toate greutățile ce se pot ivi din modalitatea specifică a comunicării în muzică, prin sunete cu valoare de comunicare netraductibilă în limbaj conceptual sau figurativ. Considerînd că sarcinile muzicologice primordiale la ora actuală – în condițiile în care sub raport teoretic-metodologic am ajuns la predominarea concepției materialist-dialectice în luptă cu idealismul – sînt acelea care, sub raportul procedeeleor de investigație, trebuie să realizeze o tehnică de cercetare la nivelul fundamentării teoretice marxist-leniniste, se demonstrează necesitatea de a ține seama de realitatea muzicală esențială, nelimitată la sfera europeană clasică (= a societății capitaliste), precum și de mutațiile sociologice derivate din noi raporturi între straturile sociale, din dezvoltarea tehnică, din amplul proces de urbanizare. Aceste mutații care înnoiesc practica muzicală a epocii, se reflectă și în experiența și sensibilitatea auditivă. Aceasta este, după Pavel Apostol, baza pe care se construiește teoria specificului reflectării artistice a realității în muzică: « forma sonoră, concret-senzorială a muzicii, reflectă lumea în structuri emoțional-atitudinale istoricește constituite și cu stabilitate relativă », stabilitate care le dă posibilitatea de a fi « purtătoare de mesaj uman ». Tot aceasta este și baza care îngăduie respingerea oricăror tendințe de identificare între muzică și filozofie, sau de definire a muzicii ca expresie a unui « sens filozofic » – teză iraționalistă și idealistă care deservește în egală măsură și muzica și filozofia: « forma muzicală are o valoare de reflectare nu datorită vehiculării unui conținut filozofic ci datorită faptului că redă poziții emoționale devenite conștiente și formulate în limbajul istoricește constituit de expresie muzicală ». Din natura, caracteristicile și expresivitățile acestui limbaj, înrudit dar nu identic cu cel noțional-verbal, rezultă însemnătatea social-educativă a muzicii, care

¹² Zeno Vancea, *Muzica, manifestare fundamentală a vieții*, în *Muzica*, București, an. XVI, 1966, nr. 7, iulie, p. 1.

¹³ A se vedea Pavel Apostol, *Muzica și filozofia*, în

Muzica, București, an. XIII, 1963, nr. 3, martie, p. 16, și *Ce reflectă muzica?*, în *Muzica*, București, an. XIII, 1963, nr. 9, septembrie, p. 7.

« exprimă, reflectă și dezvoltă o anumită sensibilitate proprie unei epoci și unor categorii sociale determinate, anumite modele de reacție emoțională și de poziție atitudinală față de existență ». În « însuși procesul [socialmente determinat] al comunicării (emisie-recepție) în practica muzicală se constituie unitatea dinamică indestructibilă, în cadrul unei convenții de limbaj, dintre semnal și semnificație, dintre obiectul sonor — supus legilor combinato-rii muzicale — și funcția de comunicare, condiționată de valoarea sa de reflectare, ideologică ».

Muzica are, desigur, o largă capacitate de a reflecta cele mai generale aspecte ale realității dar, ca reflectare a unei conștiințe sociale dintr-o și într-o anumită epocă socială, ea trebuie să recurgă și la o altă categorie de imagini care să sugereze și particularul, nu numai esența ci și fenomenele. Această necesitate se poate urmări și în istoria formelor muzicale de-a lungul veacurilor ¹⁴.

Dar raportul dintre general și particular, constituindu-se de fiecare dată în condiții istorice, este și el modificat de-a lungul timpului în aceeași condiționare social-istorică. Consecințele acestui raport dialectic între general-uman și concret-istoric nu întârzie să se facă simțite în teoria valorii estetice a muzicii și această problemă a fost urmărită și analizată de cercetătorul științific Ion Pascadi ¹⁵ (de la Institutul de filozofie al Academiei de științe sociale și politice), pornind de la constatarea că socialismul cunoaște o creștere a ponderii generalului uman tot pe atât cât cunoaște, în paralel, o « accentuare a amprentei concret-istorice pe care condițiile particulare de dezvoltare ale fiecărei țări socialiste le pune asupra esenței umane libere ». Este de reținut observația că în procesul istoric al acestei relații dialectice, « fiecare valoare concret-istorică este perenă în măsura în care exclude semnificația general-umană, iar acumularea acestora reprezintă construirea în proces a viitorului ». Pe drept cuvânt și într-o exprimare de o deosebită plasticitate, se arăta în această ordine de idei că « pașaportul pentru eternitate nu poate fi cucerit fără a trece prin intermediul concret-istoricului care dă carne și sînge operei, chiar dacă mai târziu, în procesul funcționării sociale, se pierde ceva din această concretețe ». Analizîndu-se pe de altă parte raportul dintre rațional și emoțional în muzică, se constată un accent pe funcția expresivă iar nu pe cea reflectorie, ceea ce nu trebuie însă absolutizat, deoarece componentele imaginii trebuie discutate nu în general ci ținînd seama « de încărcătura istorică oferită de o anumită etapă sau alta a dezvoltării sociale ». Se mai constată de asemenea accentuarea elementului conștient în procesul creației, pe seama caracterului ei spontan, și se propune ca alături de elementele de ordin istoric să fie introduse în caracterul concret al valorii estetice și elementele naturale « deoarece clima, cadrul geografic, materialele creației nu sînt întotdeauna indiferente și pasive în geneza și evoluția operei de artă ». Pe de altă parte însuși elementul general-uman al valorii estetice este variabil. Opiniilor fixiste idealiste li se adaugă uneori argumentări derivate din caracterul de limbaj universal al muzicii, uitîndu-se că între muzică și limbă nu se poate stabili totuși o identitate, că însuși limbajul este de natură istoricește variabilă și că, îndeosebi, « comunicarea pe care o realizează muzica, deși adesea de un nivel de extremă generalizare, nu este lipsită total de sensuri și absolut neutră în raport cu practica social-istorică ». De altfel, pe drept cuvînt se remarcă de același estetician că printre diversele cauze care determină creșterea ponderii generalului-uman în substanța valorilor trebuie să avem în vedere și procesul « intern de sedimentare și de decantare a lumii valorilor, rezultat al unui îndelungat proces de evoluție intelectuală ». Pe de altă parte, aportul socialismului la înțelegerea raportului dialectic dintre cele două aspecte este identificabil și în modificarea naturii elementului general-uman, în îmbogățirea esenței umane, în diversificarea excepțională a individualităților umane, produsă totuși într-un cadru unitar, unde comunitatea de poziție socială și națională și de interese fundamentale conduce la profilarea și sublinierea trăsăturilor generale ale umanității. Umanismul socialist, ca expresie superioară, maximal dezvoltată istoric, a umanismului, concepe astfel o nouă relație între concret-istoric și general-

¹⁴ George Pascu, *Dialectica generalului și particularului în evoluția formelor muzicale*, în *Muzica*, București, an. XIV, 1964, nr. 12, decembrie, p. 16.

¹⁵ Ion Pascadi, *Concret-istoric și general-uman în dezvoltarea valorii estetice*, în *Muzica*, București, an. XVI, 1966, nr. 2, februarie, p. 12.

uman în structura valorilor artei. Prin legătura cu viața — care « este mult prea complexă pentru a putea fi redusă la « soluții unice » — se asigură astfel « transfigurarea complexă și multilaterală în artă a idealurilor și aspirațiilor maselor ».

Ca și discuțiile purtate cu ocazia adunării generale a compozitorilor și muzicologilor sau ca și lucrările unor simpozioane și sesiuni organizate la Sectorul de istoria muzicii din cadrul Institutului de istoria artei al Academiei sau la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » etc., o serie de preocupări teoretice și estetice încearcă să răspundă problemelor de larg interes actual conținute în dialectica național-universal în muzică (Zeno Vancea și Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Clemansa Firca, Mircea Voicana, Theodor Grigoriu, Liviu Glodeanu etc.), așa cum se manifestă acest binom atât de-a lungul istoriei muzicii românești cât și în prezent. Totodată, legînd firul unor asemenea teme cu necesitățile de a distinge trăsăturile obiective ce se manifestă chiar în sînul muzicii românești, unele contribuții tratează problema coordonatelor estetice (Vasile Tomescu), precum și a unității de concepție și a diversității de stiluri (Petre Codreanu și Gheorghe Firca).

Pentru toți muzicienii și muzicologii țării noastre rămîne ca o permanentă directivă precizarea tovășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, făcută la 13 decembrie 1968 în ședința Adunării Naționale a compozitorilor și muzicologilor, în sensul necesității de a contura în caracterele sale specifice contribuția românească la patrimoniul muzical universal — condiție de realizare și pe plan internațional a diversității în artă: « Diversitatea în creația muzicală, ca în toate artele, este necesară, dar aceasta se impune nu numai pe plan național ». « Dacă sîntem partizanii diversității de stiluri în creația muzicală pe plan național, cu atât mai mult trebuie să fim partizanii diversității pe plan internațional ». Prin urmare « datoria creatorilor noștri este ca, la rîndul lor, oglindind specificul nostru național să facă cunoscută lumii muzica, arta, puterea de creație a poporului român » (*Scînteia*, XXXVIII, nr. 7916 din 14 decembrie 1968). Numai în felul acesta muzica românească se va afirma, arăta secretarul general al Partidului, contribuind cu accente « specifice originale », « la avuția spirituală a umanității ».

Pe firul acestei îndrumări, muzicologii români au dezbătut periodic în paginile publicațiilor probleme de actualitate care necesitau un schimb de opinii, oprindu-se asupra unor teme ca « Muzicianul — conștiința epocii sale », « Muzica în conștiința contemporaneității », « Sensurile muzicii astăzi », « Valori și tendințe în muzica românească » etc. În asemenea ocazii s-a scos în evidență și caracterul de tranziție al perioadei pe care o străbate muzica și muzicologia actuală, perioadă « în care conceptele estetice se schimbă cu mare rapiditate deschizînd perspective noi și evoluției artei muzicale », constatare care a fost completată cu exprimarea imperativului de a urmări « cu atenție și interes experimentele, diversele fuzionări între mijloacele componistice tradiționale cu cele contemporane »¹⁶, în așteptarea așezării stilistice care va exprima epoca noastră, după actuala « seismică muzicală ».

Era firesc ca în felul acesta problema stilului să formeze unul dintre capitolele importante ale tematicii noilor preocupări de estetică muzicală. Rețin atenția din acest punct de vedere problemele stilistice dezbătute în cuprinsul articolelor din revistele *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue roumaine d'histoire de l'art* precum și în monografia « George Enescu » elaborată la Institutul de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice sau tezele profesorului Zeno Vancea¹⁷, care, insistînd asupra diversității de sensuri ce s-au acordat acestui termen, încearcă nu numai o definiție (« În muzică prin noțiunea de stil înțelegem suma acelor caracteristici de conținut și formă, prin care o construcție sonoră — de la cîntec popular pînă la compozițiile de mare complexitate — se deosebește de alta »), dar și o caracterizare a celor mai importante trăsături stilistice în dezvoltarea istorică a muzicii. Desigur că este de cel mai mare interes să putem distinge just între *stil* și *limbaj*, și să determinăm precis raportul lor cu tehnica componistică: se ajunge astfel la precizarea că « limbajul,

¹⁶ A se vedea Mihail Andricu în *Discuția: Valori și tendințe în muzica românească*, în *Muzica*, București, an. XVIII, 1968, nr. 9, septembrie, p. 5 și urm.

¹⁷ Zeno Vancea, *Stilul în muzică*, în *Muzica*, București, an. XVIII, 1968, nr. 9, septembrie, p. 1.

ca expresie individuală a vieții sufletești a unui compozitor, reprezintă elementul subiectiv, [iar] mijloacele de tehnică componistică constituie elementul obiectiv al stilului »; din jocul acestor elemente și din caracterul lor istoric s-au putut forma « în ciuda folosirii aceluiași sistem muzical și acelorași mijloace tehnice, stiluri diferite caracteristice unor epoci, zone etc. ».

Paralel cu dezbaterile și formulările unei estetici muzicale generale, până aci menționate, activitatea muzicologică românească a prezentului cunoaște investigații cu dublu caracter estetic și teoretic-muzical — vizînd de pildă definirea sau măcar punerea în discuție a categoriei limbajului în muzică (Zeno Vancea), definirea coordonatelor stilistice, a trăsăturilor specific naționale sau a caracterelor de universalitate ale muzicii lui Enescu (Ștefan Niculescu, Clemansa Firca, Cornel Țăranu etc.) — precum și, în fine, investigații în care o estetică aplicată, legată inseparabil de aspectele concret-muzicale, de datele practicii de creație apare într-ucîtva ca o « emanație » a muncii analitice, ca un rezultat al efortului de scrutare pe plan tehnic-analitic a fenomenului studiat. Această ultimă și complexă poziție de cercetare se raportează la o problematică vastă și diversă; în cadrul ei, încercînd să parcurgem drumul de la general spre particular, vom discerne contribuții care evoluează de la tratarea unor probleme de stil, formă, structură etc. în muzica universală — cum ar fi de pildă prezentarea formelor barocului muzical ca punct de convergență a tuturor dimensiunilor muzicii (Sigismund Toduță), cercetarea într-o amplă perspectivă istorică și morfologică a fenomenului de « cromatism diatonic » în muzica europeană de structură modală (Gheorghe Firca), teoretizări ale spațiului sonor « omogenizat » (Aurel Stroe), « multidimensionat » (Tiberiu Olah), instituit în muzică prin creația lui Webern sau urmărirea, în cadrul unor cicluri de evoluție, a interacțiunilor ce au loc între termenii bipolarităților modalism-tonalism și polifonie-armonie (Wilhelm Berger) —, pînă la studii consacrate definirii profilului și perspectivelor limbajului muzical contemporan, îndeobște cu delimitări ale specificităților naționale, ale « soluțiilor românești » (cum le numește Vasile Herman).

Corelația formă-structură în condițiile evoluției tematismului către atematism și chiar către fluxul de « energie sonoră » (Vasile Herman), urmărirea procesului de evoluție și de autonomizare a conceptului ritmic în muzica secolului XX, cu relevarea organizării sale pe baze cantitative și cantitativ-aditionale precum și a unor principii de variație ritmică (Cornel Țăranu, Gheorghe Firca), discutarea elementelor care duc la constituirea și cristalizarea conceptului armonic în muzicile naționale în general și în muzica românească în special (Adrian Rațiu), soluțiile originale aduse de componistica românească în domeniul modalului prin diversitatea sistemelor de organizare, a proporționalităților și a încrucișărilor unor formații modale, ele însele foarte variate, derivate din arhetipuri folclorice, precum și prin sinteze modal-seriale (Vasile Herman), contribuția românească la remodelarea conceptului polfoniei în muzica contemporană, prin asimilarea originală a conceptului heterofoniei și prin sensurile proprii, particulare, create acestuia din urmă (Ștefan Niculescu) — iată domenii de preocupări în care efortul cercetării apare de multe ori pe cît de intens pe atît de oportun și de relevant.

Un accent special capătă, în peisajul acestor preocupări, cele care abordează capitolul extins al modalului. Categoria de studii întreprinse pe acest teren și care a avut funcția de a stabili o trăsătură de unire între tratarea științifică a unor probleme de folclor și de muzică cultă, pe de o parte, de muzică veche și de muzică contemporană, pe de altă parte, include preocupări la rîndul lor foarte diversificate, de ordinul — cum am arătat — al tipologiei, morfologiei, istoriei și teoriei generale a modurilor.

Sînt încă de menționat unele preocupări de teoretizare a fundamentelor matematice (calculatorii) în edificarea compoziției muzicale (Aurel Stroe) sau, la polul opus, teoretizări ale unei exprimări artistice nesusceptibile de a se lăsa încadrată în sistem (Nicolae Brînduș, Ligia Toma-Zoicaș).

Cele expuse sînt, evident, de natură să convingă cu privire la varietatea — dacă nu totdeauna la întreaga temeinicie și la profunzimea — preocupărilor de ordin teoretic și estetic din muzicologia românească. Se poate, desigur, ridica o justificată întrebare cu privire la ce este și ce nu este valabil din toată această varietate de formulări teoretice, de soluții,

de sisteme, de procedee, de limbaj. Probabil că nu toate preocupările amintite sau doar sugerate sînt în egală măsură întemeiate, purtătoare de mesaj și fructificabile în marea artă pe care se silesc să o prevadă sau să o explice. Dar ceea ce este caracteristic și lămuritor pentru o asemenea punere a problemei la realitățile științei noastre muzicologice este unitatea de orientare, de concepție, faptul că prin toate eforturile amintite se tinde să se constituie o artă a zilelor și realităților noastre, o artă pentru omul contemporan, pentru constructorul societății românești, noi, socialiste, multilateral dezvoltate.

Teoria muzicală superioară și estetica muzicală românească de azi se prezintă vădit ca o parte integrantă a esteticii românești contemporane. Tocmai în această viziune aminteam mai sus că imaginea pe care o lasă această dezvoltare ramificată este nu aceea de claviatură care ar lansa sunetele în mod paralel, ci aceea de evantai, de răspîndire de la baza oferită de concepția materialist-dialectică și istorică și de reînămînunchiere în același fâgaș unitar socialist.



Prezentarea mutațiilor din cîmpul esteticii și teoriei superioare a muzicii, întemeiate ele înșile pe mutațiile produse în ce privește instrumentele de lucru — tehnica nouă, analiza științifică de tip nou, noua metodologie comparatist-istorică generalizată, analiza structural-funcțională folclorică etc. —, face posibilă formularea riguroasă a cererii ca acestor ramuri ale muzicologiei contemporane să li se adauge de urgență preocupări și mutații corespunzătoare în pedagogia muzicală, care să valorifice acest fond bogat de idei.

De asemenea, pentru întregirea frontului muzicologic pe care îl merită muzica românească, disciplina noastră trebuie să-și programeze cu precădere abordarea unor domenii mai puțin tradiționale, cum sînt, de pildă, psihologia muzicii (care în trecut a fost atinsă doar în măsură în care prezenta directă contingență cu pedagogia muzicii), dar mai cu seamă sociologia muzicii, redusă anterior numai la cîteva aspecte folclorizante.

Totodată, critica muzicală, gen ajuns aproape la inexistență prin sufocarea lui de estetica facilă sau de simpla cronică ziaristică, va trebui cultivată de pe poziții principiale, științifice și estetice.

Față de profilul mai strict specializat — pe istoria muzicii, pe estetica teoretică, pe folcloristică — al unităților și colectivelor de cercetare ale Academiei, abordarea acestor domenii ale muzicologiei cu cea mai directă amprentă în *practica muzicală* ar fi revenit cu prioritate, se pare, în sarcina organizațiilor imediat legate de viața muzicală practică, așa cum sînt Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, A.T.M., sau cu atît mai mult Secția de Muzicologie a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor care, cel puțin în aceste decenii, a manifestat o mai mare atenție pentru unele aspecte din trecutul, iar nu din prezentul concret al muzicii.

Totuși, faptul că în muzicologia românească contemporană s-au produs, deși nu încorporate în mari tratate și compendii, mutații valorice care o profilează ca o ramură cu viitor a științei socialiste și faptul că însăși aceste mutații dau posibilitatea să se formuleze într-un mod nou problemele și cerințele domeniilor insuficient reprezentate în practica muzicologică prezentă, ne dau — credem — temeiul să așteptăm ca, în cel de-al șaselea deceniu de activitate a Partidului Comunist Român și în cel de-al treilea deceniu de existență a României socialiste, știința muzicii să dezvolte noile poziții cucerite și să realizeze mutații corespunzătoare cerințelor vieții și artei în toate direcțiile de manifestare muzicologică.

BIBLIOGRAFIE ORIENTATIVĂ

- ALEXANDRU, TIBERIU, *Instrumente muzicale ale poporului român*, București, 1956.
APOSTOL, PAVEL, *Ce reflectă muzica ?* în *Muzica*, București, 1963, an. XIII, nr. 9.
APOSTOL, PAVEL, *Muzica și filozofia*, în *Muzica*, București, 1963, an. XIII, nr. 3.
APOSTOL, PAVEL, *Muzica — proces de comunicare*, în *Studii de muzicologie*, 1969, vol. V.
BALEA, ILIE, *Dialogul artelor (Studii și eseuri)*, București, 1969.
BĂLAN, GEORGE, *Dincolo de muzică*, București, 1967.

- BĂLAN, GEORGE, *George Enescu (Mesajul, estetica)*, București, 1962.
- BĂLAN, GEORGE, *Înnoirile muzicii*, București, 1966.
- BĂLAN, GEORGE, *Noi și clasicii (sau De la muzică spre « antimuzică »?)*, București, 1968.
- BĂLAN, GEORGE, *Sensurile muzicii*, București, 1965.
- BĂLAN, TEODOR, *Enescu pianist*, în *Muzica*, București, 1970, an. XX, nr. 7.
- BENTOIU, PASCAL, *Citeva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeni*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- BENTOIU, PASCAL, *Mihail Jora, în Studii de muzicologie*, București, 1966, vol. II.
- BENTOIU, PASCAL, *Valoarea conținutului și autenticitatea exprimării*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 3.
- BERGER WILHELM, *Armonia — posibilități și limite*, în *Muzica*, București, 1964, an. XIV, nr. 7.
- BERGER WILHELM, *Aspecte ale polifoniei moderne*, în *Muzica*, București, 1965, an. XV, nr. 4.
- BERGER WILHELM, *Despre premisele modalismului contemporan*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 12.
- BERGER WILHELM GEORG, *Ghid pentru muzica Instrumentală de cameră*, București, 1965.
- BERGER WILHELM, *Moduri și proporții. Studiu monografic*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- BERGER, WILHELM GEORG, *Muzica simfonică barocă clasică*, București, 1967.
- BERGER, WILHELM, *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 9 și 10.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Opere*, București, 1967, vol. I — II, Traducere și prefață de Emilia Comișel.
- BRÂNCUȘI, PETRE, *Istoria muzicii românești*, Compendiu, București, 1969.
- BRÂNCUȘI, PETRE și CĂLINOIU, NICOLAE, *Muzica în România după 23 august 1944*, București, 1964.
- BREAZU, MARCEL și colaboratori, *Educația estetică prin artă și literatură*, București, 1964.
- BREAZU, GEORGE, *Pagini din istoria muzicii românești*, București, 1966.
- BUGEANU, CONSTANTIN, *La forme musicales dans le « Pelléas » de Debussy*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, București, 1969, tome VI.
- BUGEANU, CONSTANTIN, *Pelléas et Mélisande, Analiza formei*, în *Studii de muzicologie*, București, 1967, vol. III.
- BUGHICI, DUMITRU, *Suita și sonata*, București, 1965.
- CARP, PAULA și AMZULESCU, AL., *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1964.
- CARP, PAULA, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1960, nr. 1—2.
- CERNEA, EUGENIA, *Contribuții la tipologizarea colindelor românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1969, nr. 3.
- CERNEA, EUGENIA, *Despre evoluția doinei bucovinene*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1970, nr. 2.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Circulația tamburinei în țările române în perioada medievală*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1965, nr. 2.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Criteriul istoric în studierea modurilor populare*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 7.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Folclorul muzical și migrația popoarelor*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1967, nr. 3.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Lăutarii din Clejani, Repertoriu și stil de interpretare*, București, 1969.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Mugur Mugurel, Contribuție la istoria cîntecului popular cu conținut social-agitatoric*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1965, nr. 2.
- CIORTEA, TUDOR, *Cvartetele de Beethoven*, București, 1968.
- CIORTEA, TUDOR, *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1966, vol. II.
- CODREANU, PETRE și FIRCA, GHEORGHE, *Unitatea de concepție și diversitatea de stiluri în muzica românească contemporană*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 6.
- COMES, LIVIU, *Contribuții la studiul procesului de creație în cîntecul popular românesc*, în *Muzica*, București, 1962, an. XII, nr. 2.
- COMIȘEL, EMILIA, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, București, 1964.
- COMIȘEL, EMILIA, *Éléments folkloriques balkano-roumains dans les musiques du rituel nuptial*, în *Revue des études sud-est européennes*, București, 1964, nr. 3—4.
- COMIȘEL, EMILIA, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în *Studii de muzicologie*, București, 1969, vol. V.
- COMIȘEL, EMILIA, *Structura melodică a dansurilor populare (Contribuții la studiul structurii muzicii populare)*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1965, nr. 4.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Oedipul enescian*, București, 1967.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Opera românească*, București, 1962, vol. I, II.
- COSMA, VIOREL, *Muzicieni români. Lexicon*, București, 1970.
- COSMA, VIOREL, *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*, București, 1966.
- COSMA, VIOREL, *Un maestru al muzicii corale, Ion Vidu*, București, 1965.
- DRAGA, GEORGE, *« Coloana infinită » de Tiberiu Olah*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 9.
- DRĂGHICI, ROMEO, *Pagini enesciene inedite, Facsimile privind creația interpretativă a lui Enescu*, în *Muzica*, București, 1967, an. XVII, nr. 9.
- DRĂGOI, SABIN V., *Armonizarea cîntecului popular românesc*, în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 7, 10, 11 și 12 și 1970, an. XX, nr. 1, 2, 3 și 4.
- EISIKOVITZ, MAX, *Polifonia vocală a Renașterii*, București, 1966.
- FIRCA, CLEMANSĂ, *Heterofonia în muzica lui George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1968, vol. IV.
- FIRCA, CLEMANSĂ, *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1966, vol. II.
- FIRCA, CLEMANSĂ, *Principii și perspective ale arhitecturii muzicale la Leoș Jand'ek*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1969, XVI, nr. 1.

- FIRCA, CLEMANSĂ, *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1965, XII, nr. 1.
- FIRCA, CLEMANSĂ, *III^{ème} Suite pour orchestre de Georges Enesco*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, București, 1968, nr. 5.
- FIRCA, GHEORGHE, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, 1966.
- FIRCA, GHEORGHE, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1968, vol. IV.
- FIRCA, GHEORGHE, *Leoš Janáček, promoteur de la pensée modale contemporaine*, în *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea*, Brno, 1970.
- FIRCA, GHEORGHE, *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, în *Studii de muzicologie*, București, 1967, vol. III.
- FIRCA, GHEORGHE, *Principes et traits de style communs à la littérature, aux arts plastiques et à la musique pendant la renaissance roumaine*, în *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1969.
- GEORGESCU, CORNELIU, *Contribuție la studiul formei libere*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 4.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN, *Anatol Vieru: «Clepsidra»*, în *Muzica*, București, 1970, an. XX, nr. 7.
- GEORGESCU, LUCILIA, *Relația lăud-cobză în picturile mândstirilor din Moldova de nord*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1967, nr. 2.
- GHENEA, CRISTIAN C., *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, 1965.
- GHIRCOIAȘU, ROMEO, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I., București, 1963.
- GHIRCOIAȘU, ROMEO, *Curentul romantic în cultura muzicală românească din secolul XIX*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968, vol. 4.
- GLODEANU, LIVIU, *Apartenența compozitorului la cultura națională*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 3.
- GLODEANU, LIVIU, *Scene nocturne pentru două coruri a cappella de Anatol Vieru*, în *Muzica*, București, 1968, an. XVIII, nr. 1.
- HABENICHT, GOTTFRIED, *Caracteristici stilistice zonale ale semnalelor de buciom*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1967, nr. 4.
- HABENICHT, GOTTFRIED, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1966, nr. 3.
- HABENICHT, GOTTFRIED, *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 3.
- HERMAN, VASILE, *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968, vol. 4.
- HERMAN, VASILE, *Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1966, vol. 2.
- HERMAN, VASILE, *Aspecte modale în creația românească contemporană*, în *Studii de muzicologie*, București, 1967, vol. III.
- HERMAN, VASILE, *Probleme de limbaj în muzica românească contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1965, vol. 1.
- HERMAN, VASILE, *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- HERMAN, VASILE, *Sigismund Toduță*, în *Muzica*, București, 1965, an. XV, nr. 6.
- HOFFMAN, ALFRED, *Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- HOFFMAN, ALFRED și VOICANA, MIRCEA, *Douăzeci de ani de muzicologie românească (1944–1964)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1964, XI, nr. 1.
- HUSTI, ION, *Criteriile clasificării modurilor populare*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1965, vol. 1.
- JUNGER, ERWIN, *Aspecte cromatice în stilul armonic modal al secolelor XIV – XVI*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- KAHANE, MARIANA, *Baza pentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1964, nr. 5.
- MANOLIU, GEORGE, *Privind astăzi concepția și arta interpretativă a lui Enescu*, în *Muzica*, București, 1964, an. XIV, nr. 9.
- MARBE, MYRIAM, *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*, în *Muzica*, București, 1965, an. XV, nr. 5.
- MARCU, GEORGE, *Un sistem identic de execuție polifonică a cîntecelor populare, întâlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 6.
- MIRZA, TRAIAN, *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*, în *Studii de muzicologie*, București, 1966, vol. II.
- MIRZA, TRAIAN, *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cîntecului popular românesc vechi*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- MIRZA, TRAIAN, *Observații privind geneza cîntecului propriu-zis*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968, vol. 4.
- MIRZA, TRAIAN, *Simetria de oglindă în folclorul românesc*, în *Studii de muzicologie*, București, 1967, vol. III.
- MOISSIU, RUXANDRA, *Elemente folclorice în «Oedip»*, în *Muzica*, București, 1964, an. XIV, nr. 4.
- Muzicianul – conștiința epocii sale (Discuții), în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 9.
- NICULESCU, ȘTEFAN, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- NICULESCU, ȘTEFAN, *Eterofonia*, în *Studii de muzicologie*, București, 1969, vol. V.
- OLAH, TIBERIU, *Muzică grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu? Însemnări despre perioada preserială a lui Webern*, în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 12.
- Opinii pe tema: *Muzica în conștiința contemporaneității*, în *Muzica*, București, 1968, an. XVIII, nr. 2.
- PAROIESCU, NICOLAE, *Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- PASCADI, ION, *Concreto-istoric și general-uman în dezvoltarea valorii estetice*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 2.
- PASCU, GEORGE, *Dialectica generalului și particularului în evoluția formelor muzicale*, în *Muzica*, București, 1964, an. XIV, nr. 12.
- PETRESCU, I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, București, 1967.
- POPOVICI, DORU, *Muzica corală românească*, București, 1966.
- POPOVICI, DORU, *Muzica românească contemporană*, București, 1970.
- RĂDULESCU, NICOLAE, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 6.
- RĂDULESCU, NICOLAE, *Variante româno-balcanice ale unor melodii de dans și rituale*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 1.
- RAȚIU, ADRIAN, *Limbajul armonic și specificul național*, în *Muzica*, București, 1967, an. XVII, nr. 7.
- RAȚIU, ADRIAN, *Principiul ciclic la George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1968, vol. IV.

- RAȚIU, ADRIAN, *Simfonia II de George Enescu*, în *Muzica*, 1961, an. XI, nr. 7.
- RUSU, LIVIU, Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale, București, 1959.
- RUSU, LIVIU, *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*, în *Studii de muzicologie*, București, 1966, vol. II.
- STROE, AUREL, *Compoziții și clase de compoziții*, în *Muzica*, București, 1970, an. XX, nr. 4 și 6.
- SULIȚEANU, GHIZELA, *Factorii evoluției muzicii dansurilor populare*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1966, nr. 4.
- SULIȚEANU, GHIZELA, *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor (Contribuția psihologiei la studiul comparat al folclorului muzical)*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1968, nr. 3.
- SULIȚEANU, GHIZELA, *Metoda experimentală în etnomuzicologie*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1969, nr. 5.
- SZALAY, NICOLAE, Rolul ideii simetrice în geneza sistemelor muzicale, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- SZENIK, ILEANA, Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- SZENIK, ILEANA, *Includeri tipologice în cîntecul propriu-zis*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968, vol. 4.
- TERENYI, EDUARD, *Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- TODUȚĂ, SIGISMUND, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, București, 1969.
- TODUȚĂ, SIGISMUND, *Ideea ciclică în sonatele de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1968, vol. IV.
- TODUȚĂ, SIGISMUND, *Muzicologia și specializarea postuniversitară*, în *Muzica*, București, 1970, an. XX, nr. 7.
- TOMA-ZOICAȘ, LIGIA, *Considerațiuni asupra unor aspecte ale aleatorismului și perspective în legătură cu creația românească*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1966, vol. 2.
- TOMA-ZOICAȘ, LIGIA, *Matematica în muzică și unele aspecte în creația românească contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1967, vol. 3.
- TOMESCU, VASILE, *Coordonate estetice*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 4.
- TOMESCU, VASILE, *Filip Lazăr*, București, 1963.
- TOMESCU, VASILE, *Paul Constantinescu*, București, 1967.
- TOMESCU, VASILE, *Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească*, în *Studii de muzicologie*, București, 1965, vol. I.
- ȚĂRANU, CORNEL, *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1965, vol. I.
- ȚĂRANU, CORNEL, *Enescu în conștiința prezentului*, București, 1969.
- ȚĂRANU, CORNEL, *Miorița. Baladă-oratoriu de Sigismund Toduță*, în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 12.
- VANCEA, ZENO, *Creația muzicală românească. Secolele XIX – XX*, București, 1968, vol. I.
- VANCEA, ZENO, *Despre noțiunea de dezvoltare în muzică*, în *Muzica*, București, 1955, an. V, nr. 3 și 7–8.
- VANCEA, ZENO, *Evoluția simfoniei românești*, în *Muzica*, București, 1969, an. XIX, nr. 4, 6 și 11.
- VANCEA, ZENO, *Muzica, manifestare fundamentală a vieții*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 7.
- VANCEA, ZENO, *Problema tonalității în lumina dezvoltării conceptului armonic*, în *Muzica*, București, 1959, an. IX, nr. 9, 11 și 12.
- VANCEA, ZENO, *Stilul în muzică*, în *Muzica*, București, 1968, an. XVIII, nr. 9.
- VANCEA, ZENO, *Theodor Rogalski*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 5.
- VANCEA, ZENO și NICULESCU, ȘTEFAN, *Raportul între național și universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii*, în *Muzica*, București, 1966, an. XVI, nr. 3.
- VARTOLOMEI, LUMINIȚA, *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach*, în *Studii de muzicologie*, București, 1969, vol. V.
- VERMESY, PETER, *Influențe vizuale în muzică*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1966, vol. 2.
- VICOL, ADRIAN, *Contribuții la studiul «structurii arhitectonice» a melodiilor cu refren*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1966, nr. 4.
- VICOL, ADRIAN, *Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, București, 1970, 15, nr. 1.
- VIERU, ANATOL, *Elemente ale unei teorii generale a modurilor*, în *Muzica*, București, 1968, an. XVIII, nr. 8.
- VIERU, ANATOL, *Muzică și «despre muzică»*, în *Secolul 20*, București, 1965, nr. 3.
- VIERU, ANATOL, *Tăcerea, ca o sculptare a sunetului*, în *Muzica*, București, 1970, an. XX, nr. 3.
- VOICANA, MIRCEA, *Actualitatea cercetării de istoria muzicii, comunicare-raport la Sesiunea științifică a Sectorului de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, 1–3 decembrie 1969*.
- VOICANA, MIRCEA, *Cezar Bolliac și contribuția lui la începuturile criticii muzicale românești*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1963, X, nr. 1.
- VOICANA, MIRCEA, *Critica muzicală bucureșteană în ultimele decenii ale secolului XIX*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1967, XIV, nr. 1.
- VOICANA, MIRCEA, *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană, comunicare la Sesiunea științifică a Institutului de istoria artei, organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, 12 iunie 1969*.
- VOICANA, MIRCEA, *Probleme ale comparatismului muzical contemporan*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1970, XVII, nr. 2.
- VOICANA, MIRCEA, *Sur les méthodes et les étapes de recherche du fonds autochtone de la musique roumaine*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, București, 1967, tome 4.
- VOICANA, MIRCEA, MISSIR, NICOLAE și ZOTTOVICEANU, ELENA, *George Enescu*, București, 1964.
- VOICANA, MIRCEA, FIRCA, CLEMANSĂ, HOFFMAN, ALFRED și ZOTTOVICEANU, ELENA, *George Enescu*, Monografie (vol. I și II), București, 1971.
- WEISS, FERDINAND, *Analiza interpretativă comparată și importanța ei în formarea cîntăreților și instrumentiștilor*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968, vol. 4.
- ZOTTOVICEANU, ELENA, *Date noi despre anii de studiu ai lui George Enescu la Paris*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1964, XI, nr. 2.

ŽOTTOVICEANU, ELENA, *Două decenii de teatru liric românesc pe scenele bucureștene*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1968, XV, nr. 1.

ZOTTOVICEANU, ELENA, *Privire asupra noilor creații românești pentru pian*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1963, X, nr. 1.

ZOTTOVICEANU, ELENA, *Sources communes d'inspiration poétique chez Georges Enesco et Henri Duparc*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, București, 1966, tome 3.

R É S U M É

L'étude se propose de définir les principales transformations survenues, ces dernières années, dans la musicologie et la pensée musicale roumaine, du point de vue scientifique et théorique, en ce qui concerne les méthodes et les thèmes.

En commençant par les études relatives au folklore, les auteurs brossent un tableau général des types de recherche pratiqués; depuis l'analyse de structure jusqu'à la méthode comparative-évolutive-typologique, en passant par la détermination fonctionnelle, l'investigation historique et la méthode comparative synchronique (tant par rapport au matériel musical roumain, que par rapport aux faits musicaux de la zone balkanique). Les perspectives offertes par la recherche comparative quant aux possibilités d'élucider certains problèmes complexes ont déterminé son application dans les études historiques, soit comme but même de la recherche, soit comme processus préalable d'une démonstration ou d'une généralisation. Une telle ampleur de perspective implique nécessairement le développement de tous les moyens d'investigation, aussi bien en ce qui concerne le fonds documentaire que l'enrichissement des instruments servant à explorer le mécanisme interne de l'œuvre. Dans ce sens, on peut observer une fine diversification des types d'analyse musicale, qui va d'un type «classique», éminemment descriptif, jusqu'aux types impliquant la synthèse.

On peut donc parler d'une nouvelle esthétique, qui s'est constituée en partant de ces éléments. Les auteurs ont tâché de la surprendre et de la formuler, là aussi, où elle ne se trouvait qu'enfouie dans l'œuvre. Lorsqu'il s'est agi d'un ouvrage théorique ils ont essayé d'en saisir les aspects musicaux d'ordre général et, en même temps, les aspects d'un caractère spécial. Leur intention a été ainsi de souligner les traits nouveaux et l'apport original de la pensée musicale roumaine.

ETAPE ÎN DEZVOLTAREA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

de ANA-MARIA POPESCU

Pornind de la o bogată și semnificativă tradiție realistă, revoluționarea artei teatrale românești contemporane începe cu revoluționarea textului dramatic; în funcție de condiționarea istorică a idealurilor politice, etice, estetice, religioase, intervine variabilitatea lor istorică, ferment esențial în diversele etape, de început, de vîrf sau de declin ale unei literaturi.

Relația dintre noua realitate social-economică și noua dramaturgie se stabilește în primii ani cîteodată mecanic. Procesul de închegare a unei noi concepții, sinteză a unor idealuri istoricește superioare, și de făurire a unei noi metode de creație este complex, contradictoriu, inegal; se ajunge în timp, pe baza multiplelor acumulări, la perspectiva-sinteză a realității obiective și subiective. Acest proces nu este unilateral. Determinat de noile realități social-economice este întregit, sau ar trebui permanent să fie, prin contribuția aparte, personală — subiectivă, deci — a fiecărui scriitor, pentru că « omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește »¹. De aci provine, în bună parte, nu numai forța de seducție a artei și literaturii, ci și capacitatea lor de a influența crearea unei conștiințe comune, căci « inspirația se transmite. Starea de spirit a unui poet poate deveni aceea a unui întreg grup omenesc »².

Dacă însușirea organică și în profunzime, cu toate nuanțele și implicațiile, variate de la o etapă la alta, a unei noi concepții artistice este rodul acumulării în timp, adeziunea de principiu s-a dat în cele mai multe cazuri spontan, marcînd și pe plan teatral un eveniment istoric. Alături de scriitori consacrați: Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu, apar, încă din primii ani, nume noi: Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Al. Mirodan, care se vor impune ulterior și, alături de ei, o seamă de alți dramaturgi de diferite generații: Paul Everac, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Paul Anghel, Ion Băieșu, Ion Omescu, Dorel Dorian, Radu Cosașu, Ionel Hristea, Alexandru Popescu, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Maria Földes, Ilie Păunescu, Iosif Naghiu, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic, Dumitru Popescu și mulți alții.

În afară de unele piese de neîndoioasă valoare artistică și care, cu excepția *Omului din Ceatal*, nu sînt inspirate din realitatea imediată — *Asta-i ciudat*, de Miron Radu Paraschivescu, *Ultima oră*, de Mihail Sebastian, *Mitică Popescu*, de Camil Petrescu (scrise înainte de 23 August 1944, dar jucate, în premieră, curînd după această dată, prima în 1945, celelalte două în 1946) — de piesele istorice ale lui Al. Kirițescu³, de *Bălcescu* (1948), de Camil

¹ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 88.

² Tudor Vianu, *Postume*, București, 1966, p. 17.

³ *Nunta din Perugia* (1947), *Michelangelo* (1948).

Petrescu, de piesele lui Radu Stanca ⁴, și, poate, de alte câteva, puține, literatura dramatică avea în primii ani un caracter hibrid. Contactul cu un univers nou – totuși, insuficient cunoscut – îi solicita insistent pe dramaturgi, dar, pe de o parte, interpretarea realității se făcea uneori rigid sau pe date neesențiale, iar pe de altă parte, uneltele meseriei nu erau încă schimbate. Amestecul neconcludent, de suprafață, în pripă, al unor formule teatrale care s-au bucurat de succes cu idei și formule noi ducea – cu toată bunăvoința dramaturgilor – la opere neviabile.

Dar trăsătura dominantă – primul bun cîștigat de către dramaturgia originală contemporană, punctul de pornire și punctul *terminus* totodată – o reprezintă strădania de a reflecta marea eferescență socială, transformările radicale care interveneau în relațiile dintre oameni. Dramaturgul a dialogat cu epoca sa încă de la originile teatrului, dar niciodată atât de evident, uneori demonstrativ chiar, ca în acest secol bîntuit de contradicții ireductibile, dominat de prefaceri care au marcat capital existența și conștiința umană. Dialogul este direct, are loc ciocnirea deschisă între două lumi diametral opuse: este « contradicția de care vorbim curent în ordinea ideologică și care stă la baza oricărei literaturi » ⁵, contradicție care exprimă de data aceasta opoziția fundamentală din societate. Această expunere directă a conflictului social, filtrat de viziunea artistului angajat, conferă conflictului dramatic o tensiune maximă, pe eroi îi modelează, aproape exclusiv, pe datele lor principale, complexitatea dramei decurgînd din intensitatea, din acuitatea ciocnirii unice, din sensul și semnificația socială și politică a derulării conflictului, nu din diversitate și varietate. Și sub acest aspect, al surprinderii – pentru prima dată în istoria literaturii noastre dramatice – a *esenței conflictului social*, piese ca *Omul din Ceatal* (1947), *Minerii* (1949), *Cetatea de foc* (1950), de Mihail Davidoglu, *Ziua cea mare* (1949), de Maria Banuș, au înlesnit, cu toate limitele lor, dificilul proces de regîndire, de reevaluare artistică a « evenimentului », a « faptului cotidian » generator de istorie, au deschis drum, pe scenă, unui conflict fundamental – stîngaci și ostentativ prezentat uneori – între două lumi și au impus, cu unele stridențe, un personaj nou, cu insistență denumit personaj pozitiv.

Ceea ce își însușesc abia în parte autorii în această perioadă este știința de a transfigura artistic conflictul și personajele, capacitatea de a născoci, detalii care nu au existat în realitate, pentru a sublinia elocvent un fapt real sau posibil. Chiar fără a transcrie fidel un eveniment din realitate, unele piese se detașează prea puțin și cu teamă de modele și, prin aceasta, personajele sînt simplificate, lipsite de vibrație, iar conflictul poartă pecetea schemei și înfruntarea, oricît de decisivă, nu poate emoționa, ci comunică doar date reale. Ceea ce rămîne prețios însă, după ani, din acest deceniu străbătut de căutări febrile, dar dominat de schematism este semnificația istorică, de document, a unor piese valoroase, ca: *Omul din Ceatal*, *Minerii*, *Cetatea de foc*, *Ziua cea mare*, *Pentru fericirea poporului* (1951), de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Arcul de triumf* (1954), de Aurel Baranga.

După această primă etapă care s-a încheiat greu și a fost greu depășită, în care comedia era nesemnificativă, iar drama supusă unor canoane severe, literatura dramatică înregistrează o evoluție, anevoioasă uneori, dar interesantă, a dramei sociale, a dramei istorice și a comediei.

Fără a face delimitări rigide, cu *Mielul turbat* (1953), de Aurel Baranga, *Citadela sfărîmată* (1953), de Horia Lovinescu, *Ziariștii* (1956), de Al. Mirodan, intrăm într-o nouă etapă de dezvoltare a literaturii dramatice originale, sensibil influențată de cea anterioară, dar mult descătuișată de norme, receptivă la o problemă socială și umană mai largă, mai nuanțată.

Piesa lui Horia Lovinescu readuce, după ani, în centrul atenției, existența intelectualului sub multiple și diverse aspecte. *Citadela sfărîmată* ocupă un loc deosebit în istoria literaturii noastre dramatice, reprezintă un moment istoric-literar esențial, este piesa care a rupt cu « tradiția canoanelor » și a demonstrat – dacă mai era de demonstrat ! – că valoarea artistică a unui text dramatic se găsește în afara regulilor fixe, rigide.

⁴ *Hora domnișelor* (1945), *Chrisis sau gilceava zeilor* (1946), *Oedip salvat* (1947), *Dona Juana* (1947).

⁵ G. Călinescu, *Scrieri despre artă*, vol. I, București, 1966, p. 123.

Mielul turbat și *Ziariștii* indică cele două direcții pe care se va dezvolta comedia originală contemporană, și cărora li se vor adăuga, peste ani, comedia de tip grotesc și tragic-grotesc a lui Teodor Mazilu. Astfel, piesa lui Aurel Baranga reafirmă cu vigoare funcția majoră a satirei, eliberată de poncife și situată acut în actualitate. Dramaturgul preia cu abilitate și bun meșteșug tradiția comediei clasice, păstrînd din punct de vedere al contradicției dramatice și al desfășurării conflictului liniile sale directoare. Ceea ce aduce nou, însă, comedia lui Aurel Baranga ⁶ prin personajul Spiridon Biserică (*Mielul turbat*) este *prezența activă* a eroului pozitiv de comedie — pentru că personaj pozitiv de comedie este și Alexandru Andronic, din *Ultima oră*, de Mihail Sebastian, de exemplu —, structural integrat conflictului comic, motor al declanșării, consumării și elucidării lui. Prezența lui Spiridon Biserică în dramaturgia originală amplifică contrastul comic, pune în valoare o latură a sa neexplorată încă, concludentă, însă, pentru societatea al cărui recunoscut erou este. Demascarea — momentul în care aparența este înlăturată și esența fenomenului sau a personajului este divulgată — ne pune, și *acesta este elementul nou*, în fața unui erou activ de comedie, capabil să « turbeze », să apere cu vehemență drepturile sale sau ale altora.

Folosind metafora, Al. Mirodan demonstrează prin remarcabila sa piesă de debut, *Ziariștii*, ca, de fapt, și prin alte piese — *Șeful sectorului suflute* (1962), *Transplantarea inimii necunoscute* (1969) —, că teatrul este o literatură de investigație, de constatare, dar și de *anticipație*. În dramaturgia lui Al. Mirodan, metafora subtilă și difuză din piesele lui Mihail Sebastian este preluată cu un acut simț al noului și al preciziei; metafora se sprijină pe un bogat material de viață, are un permanent corespondent în realitate, *este concretă*. Mai mult decît atît, în scenele de cea mai generoasă fantezie autorul aduce un element de o șocantă precizie, dublată totdeauna de un subtil umor. Prin această trăsătură — *concretețea* — specifică pentru definirea metaforei în teatrul lui Al. Mirodan, autorul izbutește să stabilească echilibrul perfect între elementele concret-istorice și caracterul general-uman generat de ideile pieselor sale.

Prin piesele lui Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Al. Mirodan și ale altor dramaturgi, aria de cuprindere a teatrului se lărgeste. Analiza stringentă a societății, a relațiilor sociale, oglindind medii, mentalități și generații diferite, de cele mai multe ori cu referiri directe la realitatea imediată, definesc, deopotrivă, drama și comedia. Fenomenul social — problema industrializării, a transformării satului, a participării intelectualului la viața nouă etc. — cuprinde, domină scena. Timpul istoric funcționează asupra capacității scriitorului de asimilare artistică pe un plan și la un nivel în care istoria se consumă rapid, de la un an la altul.

Dar dorința de a acoperi cu o înțelegere unică toate zonele existenței și conștiinței uniformizează creația; *nota specifică, personală* a scriitorului se diluează, se topește, la unii dintre ei, în *nota specifică, generală* a dramaturgiei originale din etapa dată, fie din lipsă de talent, fie că autorul nesocotește una din legile fundamentale ale actului de creație: « *În afară de autenticitate și onestitate noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă* » ⁷.

Dacă acesta este aspectul care plafonează, uneori, dramaturgia deceniului cinci și a primilor ani din deceniul șase, trebuie relevat faptul că, independent de etapele pe care le traversează, trăsătura dominantă a literaturii noastre dramatice este exprimată prin interesul evident al scriitorilor față de mișcările perpetue din existență și conștiință, mișcări legate direct de ultimele evenimente sociale, de faptul cotidian. Reflectarea faptului social concret de pe pozițiile individului care scrie, prin existența sa, istoria societății în care trăiește, marchează, ca să ne exprimăm didactic, începutul unei a treia etape, cea mai interesantă și originală din dramaturgia românească contemporană, dominată de drama socială a lui Paul Everac și Marin Sorescu și de comediiile lui Teodor Mazilu. Dramaturgii, eliberați de vechi tipare, unii dintre ei stăpîniți de obsesii care amplifică forța de sugestie dramatică, refac

⁶ În aceeași manieră artistică sînt scrise și comediiile sale ulterioare: *Sfîntul Mitică Blajinul* (1966), *Opinia publică* (1967), mai puțin *Travesti* (1969).

⁷ G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1968, p. 79.

istoria societății și a gândirii, pornind de la individ spre societate. Raportul individ-societate se schimbă, proporțiile și semnificația acestui raport de asemenea sînt altele. De cele mai multe ori, fenomenul social nu mai pătrunde în scenă direct, el constituie climatul în care se purifică sau moare individul. Dramele societății sînt descoperite prin dramele individului, imperioasa nevoie de determinare și autodeterminare, de cunoaștere și autocunoaștere generează o dramă și o comedie cu o structură aparte, sensibil apropiate de preocupările sociale, de umanitatea omului contemporan. Consecințele unei anumite realități sociale și umane se oglindesc, în dramă și comedie, uneori în mod evident — *Proștii sub clar de lună* (1962), de Teodor Mazilu, *Ștafeta nevăzută* (1964), de Paul Everac, *O sărbătoare princiară* (1968), de Teodor Mazilu —, alteori sînt împletite discret în țesătura piesei — *Oricît ar părea de ciudat* (1964), de Dorel Dorian —, sau se topesc în faptul cotidian — *Simple coincidențe* (1966), *Cîteva palme false* (1968), de Paul Everac, *Ce frumos e în septembrie la Veneția* (1970), de Teodor Mazilu. Cu toate că în aceste piese accentul cade pe individ, deci pe un element concret, caracterul general-abstract al imaginii artistice sporește datorită faptului că ea conține o bogată încărcătură filozofică-umană, care permite depășirea «cazului subiectiv», îl integrează în fenomenul general-social, amplifică drama, responsabilitatea societății și pe aceea a individului față de sine și față de societate.

Societatea se regenerează continuu printr-un proces care pornește dinlăuntrul ei, atunci cînd spiritul critic este viu și atinge zonele esențiale ale existenței, nu plutește la suprafață sau nu se retrage, strategic, la periferia existenței. Deplina responsabilitate cu care este urmărită drama individului și relațiile sale cu lumea, cu societatea, privirea lucidă asupra individului și societății, nevoia de a descoperi adevărul pe toate fețele sînt semne ale unei societăți evolute și ale unei dramaturgii mature. Piese: *Pur și simplu o criză* (1967), de Ionel Hristea, *Lovitura* (1967), de Sergiu Fărcășan, *Iertarea* (1968), de Ion Băieșu, *Un scurt program de bossanove* (1968), de Radu Cosașu, *Acești îngeri triști* (1969), de Dumitru Radu Popescu, *Absența* (1969), de Iosif Naghiu, *Camera de alături* (1970), de Paul Everac, *Acești nebuni fătarnici* (1970), de Teodor Mazilu reflectă, într-un frumos veșmînt artistic, aspecte dăunătoare existente încă într-o societate în plină dezvoltare.

Dacă în prima perioadă, zugrăvind fidel realitatea, dramaturgii scoteau cu insistență în evidență răspunderea pe care o avea individul față de societate, răspundere fără de care nu se putea produce saltul calitativ politic și social în care se angajase o parte a lumii, dacă în piesele scrise ulterior se urmărea stabilirea unui echilibru între răspunderea individului și cea a societății, în ultimul timp, în cele mai reprezentative piese ale dramaturgiei naționale, accentul cade pe răspunderea, pe rolul covîrșitor ce revine colectivității, societății, în desfășurarea existenței individului; în aceste împrejurări conflictul devine atît de acut încît pătrunde, uneori, în zonele pure ale tragicului, eroii prin însăși drama pe care o trăiesc reprezentînd condiția umană. Poate, în acest tip de piese mai mult decît în oricare altele, esența faptelor oglindite declanșează puternic emoția artistică; legătura dintre elementele concret-sensoriale și rezonanța pe care acestea o au pe plan afectiv este mai profundă, mai subtilă și diversă totodată, încît poate fi stabilită la nivele diferite de înțelegere umană.

În piesele citate, chiar dacă este în mod evident vorba despre existența individului, relația acestuia cu societatea, ca și dependența dramei sau a comediei de datele sociale sînt concludente. În alte piese se pare că această legătură nici nu există. Dar amplificarea — în *subtext* — a cadrului social devenit al doilea element al dramei, replicantul din umbră al lui Iona — *Iona* (1968), de Marin Sorescu — și al paraclisierului — *Paraclisierul* (1969), de Marin Sorescu —, este determinată de acuitatea cu care eroul își trăiește, pe planul existenței și al conștiinței, drama sau tragi-comedia, de însemnătatea, de valoarea socială, filozofică și umană a fiecărui gest, a fiecărui gînd, dependent, fie și inconștient, de societatea în care se mișcă eroul sau de care se izolează. Această legătură invizibilă dintre individ și societate, generată de dialectica interioară a lucrurilor, stabilește echilibrul dramei și așa cum amplifică cadrul social al dramei, cum îl personalizează, tot astfel amplifică și drama individului, o scoate din categoria «cazurilor», îi dă caracter de generalitate.

Această a treia etapă de evoluție a dramaturgiei originale contemporane — să o numim astfel în mod convențional — este mult mai complexă, pentru că în sînul ei ia naștere o

dramă istorică nouă, ca și literatura, cu o structură artistică aparte, a noii generații de dramaturgi.

Drama istorică contemporană străbate în evoluția sa două etape care rețin atenția și care își au însemnătatea lor. Prima marchează — după o perioadă în care teatrul istoric oferise unor dramaturgi un bun prilej pentru a evada din actualitate — întoarcerea la clasică dramă istorică românească, tradițională, patriotică, ce urmărea în primul rînd, chiar dacă avea și ecouri în contemporaneitate, și avea, să evoce trecutul glorios al patriei, să aducă în centrul atenției marile figuri și momente din frământata istorie a țării. Locul și însemnătatea acestui tip de dramă pentru literatura noastră este de netăgăduit, probă că regenerarea teatrului istoric contemporan începe cu revalorificarea dramei istorice clasice. Fidele adevărului istoric, cele mai de seamă drame istorice — *Bălcescu* (1948), de Camil Petrescu, *Ion Vodă cel Cumplit* (1952), de Laurențiu Fulga, *Matei Millo* (1954) de Mircea Ștefănescu, *Horea* (1957), de Mihail Davidoglu — urmăresc, uneori cu strictețe, faptul istoric, nu totdeauna, însă, cu aceeași putere de concentrare dramatică, și nu ies din tiparul epocii, nu demitizează personalități. Sînt autentice prin credința cu care respectă litera și spiritul vremii pe care le transpun scenic⁸. Fie că își îndreaptă, cu afecțiune și înțelegere, privirea asupra trecutului țării, folosind mijloacele artistice tradiționale sau apelînd cu bune rezultate la izvorul nesecat al folclorului — *Haiducii* (1948), de Victor Eftimiu, *Rapsodia țiganilor* (1948), de Mircea Ștefănescu — fie că cercetează cu rigurozitate Renașterea și evoluția gîndirii umaniste — *Nunta din Perugia* (1947), *Michelangelo* (1948), de Al. Kirișescu —, toate aceste drame istorice sînt puse în slujba unor idei (emanciparea națională și socială, libertate politică, socială și de gîndire etc.), idei care pe un plan sau altul, la un nivel sau altul de înțelegere filozofică și de expresie artistică, au fost permanent prezente în literatura noastră, independent de genul literar abordat.

Cel mai important moment pentru această perioadă, fără a nesocoti aportul lui Victor Eftimiu, Al. Kirișescu, Mircea Ștefănescu, de exemplu, îl constituie remarcabila transcriere scenică a anului 1848, drama istorică *Bălcescu*, de Camil Petrescu. « Revoluția de la 1848 trăiește astfel realmente pe scenă, piesa fiind deopotrivă dedicată lui Bălcescu și revoluției »⁹. *Bălcescu* rămîne, după atîția ani de la premiera sa, un model de intuire a dialecticii dintre erou — întruchipare a unei conștiințe civice — și acțiunea revoluționară pe care o conduce, realizîndu-se prin acest personaj fuziunea deplină între idee și faptă.

Despre teatrul istoric s-a spus și s-a scris în repetate rînduri că îmbracă într-o haină istorică probleme actuale, că datorită acestui veșmînt pot fi puse în circulație, cu mai multă îndrăzneală și mai mulți sorți de izbîndă, idei care au cea mai acută și imediată adresă în actualitate. Pornind de la unele texte dramatice care se impun prin această calitate, opinia s-a generalizat în mod superficial, arbitrar, și prin aceasta s-a nivelat o trăsătură specifică — e adevărat — numai unor anumite piese istorice. Confuzia a fost posibilă deoarece nu s-a ținut seama de faptul că uneori ne găsim nu în fața unor idei și probleme noi care să reprezinte, fie și unilateral, frământările unei epoci, și numai ale aceleia, ci ne reîntîlnim cu idei și sentimente binecunoscute, universal valabile, care traversează istoria de la un capăt la altul. Fără a diminua însemnătatea acestor drame istorice — teatrul lui Delavrancea în trecut, piesele-frescă de tipul *Io Mircea Voievod* (1966), de Dan Tărchilă, în zilele noastre, de exemplu — trebuie precizat, totuși, că actualitatea lor constă în *reinterpretarea* unor idei și sentimente proprii din cele mai vechi timpuri naturii umane. Evident, nu se efectuează o translație mecanică din trecut în prezent a problematicii piesei istorice, ci ea este regîndită artistic, pe datele noi ale epocii scriitorului.

Evoluția pe care o înregistrează literatura dramatică, interesul viu al scriitorilor pentru problematica actuală, nevoia de a cuprinde în unghiul de observație fenomene și stări de spirit variate și de largă respirație, toate acestea contribuie la nașterea dramei istorice originale contemporane noi. Este mutația firească ce se face de pe planul unei noi existențe,

⁸ Sînt și unele excepții (de exemplu, « actualizarea » stridentă în unele momente ale piesei *Ion Vodă cel Cumplit*).

⁹ George Ivașcu, *Dezvoltarea dramaturgiei după Eliberare, în Viața românească*, 1965, nr. 1, p. 143.

mai zbuciumată și mai dominată de contradicții, pe planul gândirii, respectiv al gândirii artistice.

Drama istorică nouă — deosebită structural de vechea dramă istorică dominată de « voievozi cu chivăre și domnițe prooroace » — aduce o contribuție de seamă la definirea trăsăturilor esențiale ale spiritului românesc, permite subtile investigații în conștiința omului modern. Meditația asupra timpului, problema autodefinirii, existența unor permanențe ale spiritualității românești definesc aceste drame istorice eliberate de « sublimul păcat romantic al mesianismului nostru pașoptist »¹⁰.

Noua viziune asupra istoriei face posibilă o înțelegere temeinică și angajată a tradiției, impunând, totodată, atenției într-un mod deosebit, inedit, raporturile noastre cu universul, cu cosmosul. Horia Lovinescu nu urmărește să redea zbuciumata domnie a lui Petru Rareș — *Petru Rareș* (1967) — ci, prin intermediul ei, vrea să stabilească o permanență a conștiinței naționale; *Săptămîna patimilor* (1968), piesa lui Paul Anghel, nu este istoria lui Ștefan cel Mare, nici a bătăliei de la Valea Albă, ci este istoria unei civilizații; basorelieful dramatic *Viteazul* (1969), de același autor, sugerează, într-o chintesență unică, problemele esențiale, vitale ale poporului nostru dinainte de domnia marelui voievod pînă în zilele noastre; prinderea lui Horia și Cloșca în piesa *Urme pe zăpadă* (1968), de Paul Everac, amintind un ritual desprins dintr-o veche datină strămoșească, sintetizează aspecte din istoria gândirii, a filozofiei populare; prin amestecul deliberat și continuu al istoriei vechi cu actualitatea, Alexandru Popescu pune în valoare, în *Croitorii cei mari din Valahia* (1968), în pofida vicisitudinilor de tot felul care au îngreunat dezvoltarea spirituală a neamului, marile și permanentele sale virtuți.

Interferența contradicțiilor unei lumi, ale unei epoci, dezvăluirea semnificației adînci a evenimentului istoric, nu prin nararea sau reanimarea lui, ci printr-un proces complex de reflectare a existenței în conștiință țin de tendința modernă, tot mai evidentă și în drama istorică românească contemporană — *Procesul Horea* (1966), de Al. Voitin, *Scrisorile* (1968), *Maria 1714* (1969), de Ilie Păunescu —, de a apropia drama istorică de drama psihologică, de a stabili sau restabili adevărul istoric, urmărind cu insistență mișcările din conștiința eroului, transformările produse în psihologia sa. Acestei tendințe i se adaugă o alta, aceea a demitizării personajului istoric — *Urme pe zăpadă*, de Paul Everac, *Avram Iancu sau calvarul birușinței* (1968), de Al. Voitin.

Dar trăsătura care dă, în primul rînd, nota specifică dramei istorice noi este alta. Cei mai mulți dintre dramaturgi, și cu precădere Ion Omescu — *Săgetătorul* (1968), *Anonimul* (1969) —, atunci cînd pun în discuție o temă familiară teatrului istoric ca, de exemplu, tema puterii, nu o fac numai pentru a-i da o nouă interpretare, ci, ceea ce atrage și, în același timp, reține atenția cititorului sau spectatorului este scrupuloasa cercetare a conștiinței umane, descoperirea inefabilului din conștiința atît de sinuoasă, de divers solicitată, contradictorie și inegală, în permanentă luptă cu sine, a omului modern. Aceste piese — printr-o corelație de gînduri și fapte, dacă nu totdeauna inedite, adesea, însă, surprinzătoare prin suplețea și complexitatea implicațiilor — apropie pe cititor, pe spectator, într-o manieră neașteptată, de epoca sa, pentru că *aceste piese sînt și drame de conștiință ale omului modern*.

Mai puțin cunoscute, mai puțin jucate și publicate, nu însă mai puțin însemnate mai ales ca fenomen în ansamblu, regenerator pentru dramaturgia națională, sînt piesele scriitorilor « noului val », scriitori de diverse generații, dar din aceeași familie spirituală: Radu Dumitru, Romulus Vulpescu, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, Paul Cornel Chitic și alții, dramaturgi care aspiră la esențialitate, la forme noi, voit ostentative, care duc adesea demonstrația artistică pînă la ultima ei consecință, uneori chiar dincolo de limitele bănuite. Tendința de varietate tematică și stilistică a acestor scriitori este în cele mai multe cazuri autentică, exprimă un moment artistic concludent pentru evoluția literaturii dramatice originale, greu de contestat.

« Nu există istorie literară mediocră, dar *reprezentativă*, dacă n-am defini întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie literară

¹⁰ Paul Anghel, *Istorie sau glosă tragică?*, în *Contemporanul*, din 20 decembrie 1968.

arbitrară »¹¹. Dar ierarhizarea în artă și literatură se face numai în timp¹², altfel se pot, doar, consemna etape semnificative. Drama a avut o evoluție spectaculoasă — de la *Omul din Ceatal* la *Citadela sfărîmată*, la *Iertarea și Iona*, la *Camera de alături* și, bineînțeles, la drama istorică nouă —, cu toate că în dramă, mai evident și mai adeseori decît în comedie, s-au făcut simțite neajunsurile unei orientări schematice. Însemnătatea acestor piese pentru istoria dramaturgiei originale constă atît în faptul că ele sînt rodul unei investigații filozofice și artistice mai largi, mai variate și profunde de la o etapă la alta, cît și în aceea că « principiul formal coagulator »¹³ este mai organic integrat faptului de viață care generează subiectul piesei. Ceea ce nu înseamnă că și comedia nu și-a adus contribuția ei meritorie prin *Mielul turbat*, *Ziariștii*, *Șeful sectorului suflute*, *Proștii sub clar de lună*, *Nu sînt turnul Eiffel*, *O sărbătoare princiară*, de exemplu. Dacă drama, prin piesele cele mai reprezentative din ultimii ani și prin drama istorică nouă, marchează, evident, un moment de maturitate artistică, prin căutări febrile, experimente, tatonări, dar și reușite, comedia contemporană anunță începutul unei noi etape a evoluției ei, în care centrul de greutate se deplasează spre tragicomic.

R É S U M É

Oltre les délimitations rigides, qui ne correspondent pas à la réalité, on essaie de rendre évident, dans cet article, les principales étapes, celles qui déterminent le spécifique de la dramaturgie roumaine contemporaine.

La première étape, dominée par le drame social nouveau (*L'Homme de Ceatal*, 1947, par Mihail Davidoglu, *Les mineurs*, 1949, *La cité de feu*, 1950, par le même auteur, *Le grand jour*, 1949, par Maria Banuș) garde, après tant d'années, une valeur de document et détermine, sans doute, la direction de la littérature dramatique de nos jours.

L'étape suivante, illustrée par Horia Lovinescu (*La citadelle brisée*, 1953), Aurel Baranga (*L'agneau enragé*, 1953), Al. Mirodan (*Les journalistes*, 1956) et par d'autres aussi, prouve le même intérêt pour les thèmes sociaux; les auteurs sont moins soumis à des règles fixes, au contraire ils sont attirés par une problématique humaine étendue, riche en nuances, quoiqu'il existe chez les uns un ton général uniforme.

La troisième étape, la plus intéressante, est le fruit d'une maturité artistique, difficile à contester. Elle reflète le drame de l'individu, qui écrit, par son existence, l'histoire d'une époque. Paul Everac, Marin Sorescu, dans le drame, Teodor Mazilu dans la comédie, par exemple, donnent des œuvres dont la valeur artistique est incontestable. En ajoutant l'apparition du drame historique nouveau, dans lequel les auteurs Paul Anghel, Ion Omescu, Alexandru Popescu, surprennent, dans un cadre historique donné, le drame de l'existence et de la conscience modernes, la tendance à la variété thématique et stylistique est évidente chez les auteurs de la « nouvelle vague », écrivains de différentes générations, mais de la même famille spirituelle, comme Romulus Vulpescu, Iosif Naghiu, Radu Dumitru, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic.

¹¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1968, p. 83.

¹² Bineînțeles că, în acești ani, s-au scris multe piese fără acoperire artistică, piese schematice, ocazionale, dramolete, că uneori aceste piese invadau o întreagă stagiune, dar într-o perspectivă istorică ele nu trebuie pomenite decît în cadrul fenomenului general, constituind o frînă în dezvoltarea dramaturgiei originale. Cu atît mai mult cu cît literatura dramatică originală s-a îmbogățit nu numai cu piesele valoroase discutate mai sus, ci și cu o seamă de alte texte dramatice care merită toată atenția, ca de exemplu: *Trei generații* (1956), de Lucia Demetrius, *Hanul de la răscruce* (1957), de Horia Lovinescu, *Arborele genealogic* (1957), de Lucia Demetrius, *Nemaipomenita furtună* (1957), de Mihail Davidoglu, *Ostatecul* (1958), de Radu Stanca, *Ferestre deschise* (1959), *Poarta* (1959), de Paul Everac, *Surorile Boga* (1959), de Horia Lovinescu, *Vlaicu și feciorii lui* (1959), de Lucia Demetrius, *De n-ar fi iubirile* (1959), *Secunda 58* (1959), de Dorel Dorian, *Oameni care tac* (1960), de Al.

Voitin, *Prietena mea Pix* (1960), de V. Em. Galan, *Celebrul 702* (1961), de Al. Mirodan, *Îndrăzneala* (1962), de Gheorghe Vlad, *Să nu-ți faci prăvălie cu scard* (1962), de Eugen Barbu, *O singură viață* (1962), de Ionel Hristea, *Accidentul* (1963), de Maria Földes, *Prietenii* (1963), de Lucia Demetrius, *Moartea unui artist* (1964), de Horia Lovinescu, *Ludovic al XIX-lea* (1964), de George Călinescu, *Somnoroasa aventură* (1964), de Teodor Mazilu, *Nimic nu se pierde, dragul meu* (1965), de Ionel Hristea, *7 schițe dramatice* (1966), de Dumitru Solomon, *Patimi* (1967), de Paul Everac, *Al 7-lea, trădătorul* (1967), de Maria Földes, *Adio, Majestate!* (1967), de Al. Voitin, *Magie interzisă* (1968), de Maria Banuș, *Tandrețe și abjecție* (1969), de Teodor Mazilu, *Ceasornicdria Taus* (1969), de Gellu Naum, *Cronica personală a lui Laonic* (1969), de Paul Cornel Chitic, *Socrate* (1969), de Dumitru Solomon, *Don Juan moare ca toți ceilalți* (1970), *Împădiți-vă iubii!* (1970), de Teodor Mazilu ș.a.

¹³ G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 87.

PERMANENȚE ȘI ÎNNOIRI ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ*

de VASILE TOMESCU

Măștenitor al unei străvechi culturi, care așeza muzica printre cele mai de seamă activități spirituale ale omului, poporul român și-a legat cântecul de viața sa. Din totdeauna, mitul orfeic care face pe om nemuritor prin intermediul muzicii și-a găsit corespondența în estetica creatorului anonim de doine și de balade, pentru care cântecul vrăjește și supune natura, o însuflețește și-i modifică legile inexorabile, umanizînd-o.

Încredințînd muzicii tainele cele mai adînci ale ființei sale, de la înțelepciunea senină a Mioriței pînă la dramatismul înnegurat al bocetului, de la exuberanța deslănțuită a călușarilor și Ciocîrliei, pînă la sentimentul de demnitate națională în cîntece despre domnitorii Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, ori despre eroismul militanților pentru libertate socială și națională, poporul român și-a afirmat limpede credința sa în valoarea etică și estetică a artei sunetelor.

Studiul marelui număr de înregistrări folclorice de care dispune astăzi Institutul de etnografie și folclor din București atestă transmiterea și valorificarea în forme proprii, determinate de structura limbii, de factura psihică specifică poporului român, a caracterelor ritmice, modale, de construcție arhitectonică, aparținînd vechilor cîntece și dansuri, așa cum apar acestea în lumina monumentelor muzicale rămase din antichitate. Cîntece de copii, prin structura lor « oligocordică », vechi cîntări rituale precreștine legate de folclorul păstoresc relevă existența unor forme prepentatonice, alături de variate tipuri de structuri modale pentatonice și heptatonice cu baza în vechile moduri, dar căpătînd în folclorul românesc o fizionomie caracteristică. Fenomenul sincretismului, care generează în arta populară, după legi comune, poezia, muzica, dansul, determină în cântecul și jocul românesc o configurație de nepuizabilă diversitate, în strînsă legătură cu organizarea *giusto*, *parlando rubato* sau după sistemul *aksak* a ritmului, construirea simetrică sau după principiile monodiei libere, improvizatorice, cu genul specific de emisiune vocală sau de tehnică instrumentală. Unitatea trăsăturilor de expresie și limbaj se afirmă în marea varietate a genurilor, dialectelor, specificului de epocă. Generozitatea melodică, predilecția spre melopeea de larg suflu ce ascunde în substratul ei improvizatoric un adînc rafinament al construcției monodice în cântecul vocal, captivanta vitalitate ritmică și fantezie a culorilor instrumentale în muzica de dans, iată cum am putea caracteriza folclorul muzical românesc.

Cealaltă ramură, tot atît de străveche și bogată în resurse de inspirație, care a nutrit cultura muzicală în ținuturile românești, este cîntarea bizantină. Existența pe teritoriul României a unor monumente de muzică datînd din perioada de formare a poporului român — secolele VIII-IX — provenind din Bizanț (ca de exemplu *Lecționarul evanghelic* aflat la Bibli-

* Însemnările de față reprezintă un succint extras dintr-un studiu mai amplu aflat într-un proces de elaborare (nota aut).

oteca Centrală a Universității din Iași), a unor manuscrise din secolele XIII-XIV aflate în Biblioteca Academiei, a altora datorate vestitelor școli de la Mănăstirea Putna, Neamț, Suceava sau de la București – secolele XV–XVII, precum și afirmarea unei puternice științe vechi și moderne în acest domeniu legitimează integrarea muzicii românești în istoria culturii artistice începând din Evul mediu european. Amintim în acest din urmă sens tipărituri cu caracter teoretic și culegeri de cîntări realizate de vechi psalți în mănăstiri românești, ca de exemplu Eustație, Filotei, în secolele XVI–XVIII, apoi în secolul al XIX-lea, la Viena, de către Macarie și la București de către Anton Pann. Cultura muzicală românească stabilește contacte de prestigiu cu occidentul și cu orientul în secolul al XVII-lea, prin activitatea umanistului Ion Căianu, autorul cunoscutei culegeri *Codex Caioni*, conținând melodii de epocă printre care și piese românești, aceste contacte se intensifică în secolul al XVIII-lea, prin contribuția domnitorului erudit Dimitrie Cantemir. Membru al Academiei din Berlin, autor de compoziții, culegeri și tratate de muzica orientală, Cantemir reprezintă unul dintre momentele proeminente ale culturii muzicale românești, lucrările sale tipărite la Berlin, Hamburg, și Paris, în special *Descriptio Moldavie*, conținând interesante mărturii despre cultura muzicală românească a epocii. Alți cronicari români și străini (ca de exemplu Fr. J. Sulzer în *Geschichte des Transalpinischen Daciens* . . . , Viena, 1781) relevă bogata activitate muzicală desfășurată în mediul țărănesc, la curțile boierești și domnești, pregătind astfel avîntul pe care cultura românească în acest domeniu îl va înregistra de-a lungul secolului al XIX-lea.

Secolul al XIX-lea a adus în istoria României evenimente fundamentale, cum sînt mișcările de la 1821 și 1848, care au dinamizat viața social-politică, pregătind Unirea țărilor române – 1859 și obținerea independenței de stat prin războiul din 1877. Factor activ în desfășurarea acestor evenimente, cultura națională a cunoscut în veacul trecut o evoluție caracteristică pentru specificul concepției și al modalităților stilistice în literatura și în creația dramatică, în artele plastice, în muzică. În acest din urmă domeniu, secolul al XIX-lea a însemnat încheierea învățămîntului artistic, a mișcării teatral-muzicale, care și-a găsit expresia în activitatea trupei permanente de operă reprezentată printr-o pleiadă de cîntăreți români cu faimă mondială. Amintim astfel pe Hariclea Darclee, prima interpretă a rolului Floriei din opera *Tosca*, apoi Elena Teodorini ș.a. Totodată s-au afirmat arta interpretativă, simfonică și de cameră, precum și mișcarea corală.

În domeniul creației, secolul al XIX-lea ocupă în istoria muzicii românești locul etapei precursorare. Începuturile, constînd în culegeri și transcrieri armonico-orchestrale de melodii populare pentru uzul teatrului, au pregătit apariția uverturilor, rapsodiilor, *Horelor simfonice*, baladelor, vodevilurilor și operetelor. În 1869, G. Stephănescu a compus *Simfonia în la*, dovedind un remarcabil meșteșug de școală; în deceniile următoare, Ed. Caudella și C. Dimitrescu au realizat opere, concerte instrumentale, muzică de cameră. Cele mai reușite creații ale acestei perioade împlineau o funcție educativă, fiind inspirate din tematica social-patriotică. Realizarea lor stilistică avea la bază aplicarea principiilor armoniei academice de tip clasic sau romantic, structurată pe dualismul major-minor, relativ convenabile melosului de obîrșie folcloric-orășenească aflat în acea etapă la îndemîna compozitorilor. După o fază de succesive acumulări, o dată cu lărgirea ariei de cunoaștere a tezaurului folcloric și cu adîncirea noilor direcții din muzica europeană, școala muzicală românească înregistrează, către sfîrșitul veacului, o orientare cutezătoare spre valorile inedite ale folclorului țărănesc, de o integrală autenticitate a expresiei și structurii. Publicînd în 1889 12 *melodii naționale culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și pian*, G. Musicescu desvăluie practic și teoretic o lume sonoră nouă și viguroasă, aceea a modalismului specific folclorului românesc. Strădaniile sale de a descifra – concomitent cu eforturile școlii naționale ruse, slovace, maghiare – căile specifice de valorificare armonică a resurselor modale din folclorul sătesc sînt continuate și ridicate pe un plan superior în creația corală laică și religioasă a lui D.G. Kiriac. Acest muzician a deschis drumul unor preocupări care aveau să devină fundamentale în tratarea armonic-modală a melosului emanînd din concepția monodică specifică folclorului românesc.

Fixînd momentul de afirmare a școlii românești moderne pe plan universal, *Poema română pentru orchestră* – 1897, cel dintîi opus consacrat al lui George Enescu, și

cele două *Rapsodii române* ale sale realizate în 1901 au însemnat prima concretizare strălucită a unui program estetic menit a « strînge sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiaș gînd pe toți slujitorii muzicii » * — cum se arată în manifestul de constituire, în anul 1920 a Societății Compozitorilor Români. Aportul lui Enescu pe tărîmul creației, activității interpretative și social-culturale, a fost hotărîtor în afirmarea și orientarea școlii românești începînd cu primele decenii ale veacului. Apărînd deopotrivă pentru generațiile de precursori aflați încă în activitate, ca și pentru tinerele generații de compozitori în proces de formare, ca o întruchipare superlativă a puterii de sinteză și de afirmare originală, de exigență cu sine însuși și generozitate cu colegii de artă, de muzician patriot și artist al veacului său, Enescu a fost un promotor de școală cu largă viziune estetică, un pedagog a cărui metodă consta în a se oferi pe sine ca exemplu, o puternică personalitate al cărui țel suprem era să facă oamenii fericiți. Arcul de triumf al înfăptuirilor sale îl consacră ca un militant neobosit pentru progresul societății românești, pentru cunoașterea și apropierea popoarelor prin mijlocirea valorilor spirituale. Momentele proeminente ale activității sale marchează totodată etape de seamă în istoria culturii naționale, în procesul de participare a acesteia la progresul poporului român. O cronologie a vieții și activității lui Enescu punctează în același timp evenimente ale culturii moderne din patria sa. Fiu al pămîntului românesc, « paysan du Danube », cum l-a numit José Bruyr, Enescu a dus pretutindeni cu sine expresia înaltă a modului de gîndire și sensibilitate specific compatrioților săi. « Cînd văd că aici se face ceva pentru țara mea, eu nu știu ce e oboseala », explica muzicianul poziția față de poporul căruia îi aparținea și față de umanitate. « Viața mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei, iar arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta e prima mea datorie ».

Educator artistic al poporului, într-o vreme cînd sistemul social din România nu putea sprijini astfel de inițiative, Enescu a rîspîndit frumusețile muzicii ca interpret nu numai în centre culturale cărora le-a dat strălucire, dar și în numeroase țîguri și orășele ocolite pe atunci de luminile culturii. Întemeietor și susținător cu mijloace agonisite prin truda sa artistică al Premiului național de compoziție (1913), ce i-a purtat glorios numele timp de decenii, stimulînd tinerele talente creatoare, marele muzician s-a aflat în vreme de război la căpățiul răniților, pentru a le alina suferința, iar în vreme de pace a îndrumat cu abnegație întreaga mișcare muzicală națională, dirijînd concerte memorabile, spectacole de operă, susținînd manifestări de muzică de cameră în compania a numeroși compatrioți pe care i-a stimulat să se apropie de perfecțiune. Simfonicele realizate în fruntea Filarmonicii din București, a Orchestrei Radiodifuziunii, a orchestrei întemeiate de el în capitala greu încercată a Moldovei, concertele din întreaga literatură a viorii, recitalele și simfonicele cu prime audiții românești, colaborarea cu muzicienii români de reputație mondială ca pianistul Dinu Lipatti, sfaturile directe date compozitorilor și interpreților — iată dovezi ale abnegației cu care Enescu a contribuit la propășirea culturii naționale.

Coordonatele care situează însă figura lui Enescu pe piscurile culturii românești se desfășoară pe planul creației. Meritul covîrșitor al muzicianului în această privință este acela de a fi reușit — cum puțini alți șefi de școală au făcut-o — ca deschizînd un drum să nu închidă porțile pentru ascensiunea largă a viitoarelor generații. Caracterul profund înnoitor al soluțiilor adoptate de Enescu în conturarea profilului propriei creații precum și a profilului școlii românești nu a umbrît, ci dimpotrivă a stimulat descoperiri paralele și ulterioare operate de generații de continuatori, care au îmbogățit și îmbogățesc neîncetat fizionomia muzicii naționale românești moderne. Din confluența acestor izvoare ale școlii autohtone și ale unor curenți de peste hotare, la lumina fecundă a sintezei și înnoirilor săvîrșite de Enescu s-a ridicat, treaptă cu treaptă, edificiul școlii muzicale românești. Pe soclul solid al folclorului, Enescu clădise, după *Poema română* și *Rapsodii*, *Suita pentru orchestră*, în *do major*, op. 9, care oferea încă din 1903 soluția potențării lirice de intens suflu-monodic a

* Pentru toate citatele din articol, cf. George Enescu, volum elaborat de un colectiv de cercetători (Mircea Voicana,

Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir) din Institutul de istoria artei, București, 1964.

intonaițiilor de doină, inovație apreciată ca situînduse printre cele mai cutezătoare (Z. Kodaly). Creații cum sînt cele trei *Simfonii*, *Octetul pentru coarde*, *Dixtuorul pentru instrumente de suflat*, atestă maturitatea crescîndă a compozitorului, capacitatea sa de a turna în tiparele consacrate de tradiție substanța melodică populară, acel ferment al expresiei originale care va deveni decisiv în definirea artei compozitorului. « Chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter specific românesc — explica Enescu privitor la această modalitate mai indirectă de afirmare a specificului național — totuși în bucățile noastre există ceva care ne deosebește de ceilalți. *Octetul* meu de coarde, pe care Kneisel (este vorba de cunoscutul concert maestru al orchestrei simfonice din Boston și protagonist al cvartetului cu același nume) mi l-a executat, părea tuturor că vine din Est. Kneisel chiar îmi spunea: « cînd aud acest *Octet* îmi amintesc de România ». Cu *Sonata a II-a pentru vioară și pian*, op. 6, despre care autorul mărturisea « începînd de la acea sonată, am fost eu însumi », și mai ales cu *Sonata a III-a pentru pian și vioară* « în caracter popular românesc » — 1926, Enescu transmite contemporanilor în modul cel mai manifest crezul său de promotor al unei creații moderne de esență originală românească. Profunda gândire poetică cuprinsă în paginile acestor lucrări, mijloacele absolut inedite de structurare a discursului muzical, valoarea inovatoare pe care au căpătat-o virtuțile tradiționale ale artei instrumentale populare au determinat pe muzicienii români, contemporani cu Enescu, să consacre astfel importanța aportului acesteia la orientarea muzicii naționale: « Statornicirea năzuinței către o estetică « națională » — în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului — printre mai toți compozitorii de la noi, o dovedește acea a *III-a Sonată pentru pian și vioară* care l-a așezat pe maestrul Enescu în fruntea școlii românești ». Trăsături de concepție și stil înrudite cu lucrările amintite vădesc *Suita a III-a « Sătească »* pentru orchestră — 1938, *Suita « Impresii din copilărie »*, pentru vioară și pian — 1940, care adîncesc modalitățile de structurare a limbajului pornind de la sugestiile ritmice și intonaționale oferite de folclor. Dovedind aparent sondarea valorilor folclorului orășenesc, cu care marele muzician venise în contact frecvent și direct, creația lui Enescu implică tot atît de organic aspectele cele mai caracteristice ale gândirii folclorice autentic populare țărănești, în special prin transfigurarea elementelor *parlando rubato*, ale ritmului liber-improvizatoric, ale unor microintervale specifice, ale unor virtuți de heterofonie deslușite în substratul monodic popular. Pe treapta transfigurării pînă la chintesență a trăsăturilor artei folclorice, care se reflectă ca un ecou indirect în conștiința lui Enescu se află sonatele, cvartetele, tragedia lirică *Oedip* — capodopere ale artei compozitorului. Enescu retrospectează aci un larg univers de sensibilitate și limbaj artistic, dînd măsura greu de atins a creațiilor destinate ca, reprezentînd strălucit epoca lor, să depășească granițele locului și ale timpului în care au fost create.

Perioada de încheiere a contribuției creatoare enesciene se desfășoară sub îndemnul dragostei fierbinți și nestinse față de patrie. « Mă gîndesc într-una la țara mea, sînt din toată inima, în fiecare clipă, alături de poporul nostru. Imediat ce mă voi restabili vreau să mă întorc în țară », declara unui ziar în ultimii ani ai vieții (*Journal de Teheran*). « Este și dorința mea cea mai statornică de a mă întoarce în țară » — scria Enescu doctorului Petru Groza în 1954.

Muzicianul a fost și este prezent în permanență în conștiința întregii culturi naționale, iar opera sa este și rămîne un exemplu pentru arta românească, așa cum rămîne un exemplu opera lui Eminescu, Luchian sau Brîncuși.

Simfonia de cameră, poemul « *Vox maris* », opera *Oedip* într-o versiune scenică românească apreciată și peste hotare, întreaga creație tipărită, interpretată și cercetată cu asiduitate de către specialiști, îndrăgită de publicul larg, luminează și astăzi drumul tuturor generațiilor. Cultura muzicală românească contemporană așază la baza preocupărilor sale crezul enescian de afirmare liberă și autentică a personalității creatoare, pornind de la valorificarea cuceririlor tradiției naționale și universale din trecut, pînă în zilele noastre.

Arta marelui muzician român trăiește nu ca o prelungire epigonică în creația unui compozitor sau a unui grup de imitatori ci își află acea continuitate firească în conștiința muzicienilor români în ansamblu, rodind din generație în generație, ca un fruct, ca o sămînță înzestrată cu calitățile tinereții nestinse.

Așa cum s-a putut constata, consacrară lui George Enescu, valorificarea, în spiritul unei profunde gândiri poetice, a elementelor *parlando rubato*, a ritmului liber-improvizatoric, a unor intervale specifice (sfert de ton, secundă mărită, cvartă mărită), a unor virtuți de eterofonie deslușite în substratul monodic popular, a unei arte instrumentale și orchestrale de asemenea cu subtile rezonanțe folclorice, caracterizează arta marelui muzician român. Asemenea trăsături se fac simțite în creații ale compozitorilor contemporani cu el, desigur integrate varietății de stiluri ce se afirmă încă din perioada interbelică. Astfel, Sabin Drăgoi dezvoltă în *Divertimentul rustic* – 1928, în drama social-psihologică *Năpasta* și în lucrările pentru pian o armonie generată de structura melodică însăși, prin suprapunerea intervalelor caracteristice (cvarte, cvinte, secunde) și o ritmică mixtă specifică colindelor, preferând forma de construcție variațională. Mihail Andricu își contura la rîndu-i o muzică de o expresie proprie axată pe gândirea simfonică de tip clasic asimilată și recreată ca rafinament și măiestrie într-un ciclu vast de simfonii și lucrări de muzică de cameră. O evoluție complexă marchează opera lui Mihail Jora, care își contura un stil original în suita *Priveliști moldovenești* și mai ales în cvartete, în baletele *La piață*, *Demoazela Măriuța*, *Craii de curtea veche*, *Întoarcerea din adîncuri* și atît de caracteristicile sale « cîntece », prezentînd apropieri de arta lui Enescu: folosirea resurselor muzicii programatice inspirate dintr-un peisaj comun – cel moldovenesc, adoptarea principiului cvasi-improvizatoric, o scriitură orchestrală care transfigurează arta instrumentală populară, o armonie de larg spectru, bazată pe valorificarea cromatismului modal. Un moment de sinteză între muzica franceză, Bartók și Enescu, îl prezintă creația lui Filip Lazăr și Dinu Lipatti, legate deopotrivă de folclorul național și de arta neoclasică occidentală. Personalitate deosebit de originală, Paul Constantinescu, pornind de la marea experiență a lui Enescu – fraza lirică generoasă, bogatul orizont modal, folosirea uneori a sfertului de ton –, se îndreaptă cu fermitate către o artă reliefată prin stilizarea burlescă, satirică a folclorului urban de epocă într-o mișcare arhitectonică fluidă – opera *O noapte furtunoasă* –, prin dezvoltarea unei armonii de puternică esență modală cu baza în *churile* bizantine și în structurile heptatonale folclorice, prin cultivarea unor ritmuri pregnante, plastice, de gen, prin cristalizarea unui stil propriu de creare a concertului instrumental, oratoriului, suitei. La rîndul lor, Zeno Vancea și Sigismund Toduță largesc cadrul stilistic prin predilecția către o polifonie lineară, de asemenea de substrat modal, iar Theodor Rogalski în *Trei dansuri românești*, balade vocal-simfonice, Ion Dumitrescu în *Simfonia*, *Preludiul simfonic*, *Concertul pentru coarde*, Gheorghe Dumitrescu în simfonii și oratorii cultivă o artă armonic-orchestrală de o puternică forță lirică, satirică ori dramatică.

Cuvintele rostite de Enescu cu decenii în urmă: « Am toată încrederea în destinele tinerei muzici românești. Avem talente destule, le-au lipsit numai încurajarea și prilejul să se manifeste », și-au căpătat adevărata împlinire în condițiile ascensiunii fără precedent a culturii în România socialistă. « Adevărata eflorescență de talente » pe care o distingea Enescu ridică astăzi prestigiul artei muzicale naționale, cinstind astfel eforturile creatoare și crezul umanist al marelui artist.

Creația muzicală din România socialistă cunoaște într-adevăr cel mai impetuos avînt din istoria artei naționale. De la concepția deplinei continuități cu tradiția pînă la aceea a participării active la marile deschideri de drumuri în artele de după mijlocul veacului, orizontul muzicii românești se dovedește bogat în talente și cuprinzător ca stiluri și tehnici de creație. Confirmînd, printre direcțiile sale de fond, răspunderea social-patriotică și umanistă a actului de creație, densitatea expresiei și claritatea ideilor, muzica românească se dovedește originală și valoroasă în măsura în care, dincolo de noutatea soluțiilor folosite, ea face să străbată ecoul sensibilității artistice proprii națiunii române.

Diversitatea uneori deconcertantă a căutărilor artistice individuale, vastitatea și noutatea domeniilor de investigație, raporturile inedite dintre activitatea creatoare, cea interpretativă și cea teoretică, pătrunderea elementelor tehnice și a datelor științelor abstracte în gândirea și practica muzicală, evoluția în genere a spiritualității contemporane contribuie toate la îmbogățirea neîncetată a limbajului, la dinamizarea căilor de realizare în toate genurile. Aceste trăsături noi nuanțează un anumit caracter specific al gândirii și sensibilității compo-

zitorilor români de toate generațiile și stilurile, un anumit ethos particular sesizat în permanență de iubitorii muzicii românești, de critica din țară și de peste hotare. Avem în vedere generozitatea ideilor și a sentimentelor în care atitudinea liric-contemplativă, atât de puternic întruchipată de creația enesciană, se adevărește a fi o constantă. Avem de asemenea în vedere echilibrul și limpezimea concepției, caracterul viguros reliefat al structurilor sonore.

Generația creatorilor care continuă drumul deschis de Enescu își aduce contribuția specifică fiecărei personalități, dintre care se disting muzicieni ca Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Alfred Mendelssohn, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Nicolae Buicliu. Ea a format la rîndu-i, în conservatoare și în cadrul experienței de creație, a schimbului de opinii care se realizează la Uniunea Compozitorilor, talente ce se îndreaptă astăzi spre maturitate și altele care-și caută cu îndrăzneală și responsabilitate un loc propriu în universul artistic.

Am alege din peisajul recent al creației românești, spre exemplificare, câteva lucrări reprezentative pentru reliefarea autentică a personalității autorilor. *Concertul pentru oboi și orchestră*, de o robustă expresivitate lirică emanînd din melosul național, scăldat în lumină, și poemul vocal-simfonic *Vis cosmic*, de Theodor Grigoriu, a cărui subtilă colaborare polifonic-modală și coloristic-orchestrală s-a confirmat aptă pentru sugerarea unor aspirații specifice timpului nostru, atestă registrul amplu de modalități aflate azi la îndemîna individualității creatoare. La fel de puțin tributar unor sisteme închise în ce privește mijloacele de expresie folosite se dovedește a fi Pascal Bentoiu în spiritualele și dramaticele sale opere *Amorul doctor*, *Jertfirea Iphigeniei* (Premiul I acordat de Radioteleviziunea italiană) și *Hamlet* (Premiul «Guido Valcarenghi»), pe cînd în *Simfonia* și *Sonata pentru pian* continuă rodnic și inovator drumul originalității genului deschis la noi de G. Enescu, M. Jora, S. Drăgoi, P. Constantinescu, Z. Vancea, I. Dumitrescu. Răspund nevoii artistului contemporan de a se sprijini pe valori selectate din vastul orizont teoretic și concret-muzical creat de umanitate, compozitori ca Nicolae Beloiu, cu *Simfonia* (distinsă cu Marele Premiu al Concursului Internațional de la Bruxelles) și Wilhelm Berger, care în *Concertul pentru vioară și orchestră*, în simfonii, cvartete (distinse cu premiul I la Monte Carlo, Bruxelles și Liège) sintetizează cu măiestrie expresivitatea densă și concentrată a muzicii de cameră cu virtuțile epice și dramatice proprii artei simfonice.

Noi tărîmuri de manifestare a ethosului muzicii noastre descoperim în concertele, în balada *Leu și june se luptară* și în opera *Zamolxe*, de Liviu Glodeanu, în care ritmul de obîrșie populară generează întreaga factură modernă a muzicii; în *Concertino*, de Adrian Rațiu, de o viguroasă plămadă polifonic-timbrală; în *Simfonia a III-a*, de Doru Popovici, inspirată din eposul străvechi; în scripitoare pagini orchestrale – *Jocuri maramureșene*, *Dansuri* – ale valorosului tînăr talent Corneliu Dan Georgescu; în *Baladă* și *Psalmii arghezieni* de Nicolae Brînduș; muzica străbătută de un puternic suflu de viață, desprins din optimismul compatrioților care-și edifică un destin luminos.

Fideli convingerii în viabilitatea eternă a melodiei, Dumitru Capoianu în *Variațiuni cinematografice*, Dumitru Bughici în *Dialoguri dramatice*, Laurențiu Profeta în baletul *Prinț și cerșetor*, Carmen Petra Basacopol în poemul *Crengile*, Mircea Chiriac în *Simfonieta*, Andrei Porfetje în *Cantata pe versuri de Nicolae Labiș*, Walter Mihail Klepper în *Divertisment* găsesc resurse pentru înprospătarea propriei arte.

În drumul spre desăvîrșire, spre cucerirea esențelor, spre dobîndirea acelor atribute care aparțin spiritului național și universal contemporan, creația românească înregistrează fenomene de complexă investigație, în care asimilarea cuceririlor existente și invenția altora noi se înmănunchiază, lărgind aria de afirmare a unor autori care ne-au convins cu prisosință de-a lungul evoluției lor de răsăditul puternic al propriei arte. Asemenea realizări și tendințe se concretizează în lucrări prețuite de publicul românesc și de opinia artistică de peste hotare. Fremătînd de vitalitate în *Concertul pentru violoncel și orchestră* (Premiul I la Concursul de creație de la Geneva, 1962), de o captivantă vibrație liric-meditativă în *Simfonia de cameră*, ambele lucrări caracterizate prin relief melodic și polifonic, Anatol Vieru își consacră perioada actuală a creației sale unor lucrări dominate de controlul lucid

al sentimentului, de concentrarea în interior a sensurilor structural-muzicale. Dacă *Scene nocturne* pentru cor, după Federico Garcia Lorca, răcolească sensibilitatea prin tratarea unei teme de rezonanță umanistă, *Odă tăcerii* sondează microstructurile complex ordonate, solicitând auditoriului mai mult decât puterea imaginației și afectivitatea poetică, introspecția, capacitatea senzitivă și analitică.

Virtuoz al arhitecturilor sonore, cercetător fervent al parametrilor abstracți ai muzicii, cucerind cu *Arcade*, cu *Laude* și cu *Canti* noi zone pentru funcționalitatea expresivă a muzicii, Aurel Stroe tinde a reconstitui în *Oedip la Colonna* actul creației artistice ca organizare logică, rațională a nebuloasei sonore: sînt eforturi cutezătoare către o concepție și un limbaj nou, către un dialog spontan și totodată meditat cu fervoare și răspundere artistică între compozitor, partenerul său activ, interpretul, și publicul solicitat să deprindă o gramatică inedită, complexă. Preocupări apropiate reunesc personalități diferite cum sînt înzestratul compozitor Tiberiu Olah, care, după *Cantate*, *Simfonia*, *Coloana fără sfîrșit*, relevă în *Poarta sărutului* și *Ritm și spații* esențe ale artei folclorice, simboluri ale sincretismului plastică-muzică. Cornel Țăranu în *Simetrii*, Dan Constantinescu în *Simfonia de cameră*, Mircea Istrate în *Concertul stereofonic*, Miriam Marbé în *Ritual pentru setea pămîntului*, Corneliu Cezar în *Taaroa*, Doru Popovici în *Simfonia a III-a* se afirmă cu creații care definesc un larg orizont tematic și de mijloace expresive mergînd de la valorificarea fondului folcloric autentic într-o viziune modernă pînă la investigarea elementelor muzicale de cea mai recentă factură. O tendință accentuată spre abstractizarea discursului muzical în serviciul intensificării expresiei, a lărgirii dinamismului sonorităților, manifestă Ștefan Niculescu, de la apreciatele *Simfonii pentru 15 instrumente* pînă la *Eteromorfi*, supunînd forma unui adînc proces de disociere a elementelor structurale. Tot astfel Costin Mioreanu, pornind de la coerentul și vibrantul *Omagiu lui Brîncuși*, propune în *Culorile timpului* soluția unei răsturnări a raportului cantitativ și funcțional între acțiunea sonoră și tăcere; Alexandru Hrisanide, care ajunge de la *Volume*, în lucrarea *Ad perpetuam rei memoriam*, să concretizeze principiul aleatoric în scopul obținerii unei maxime spontaneități coloristice; Octavian Nemescu urmărind în *Triunghiuri* sonorizări expresive ale unor date extrase din teoreme geometrice. Alte tinere talente, deplin afirmate sau aflate încă pe băncile școlii, și-au cîștigat prețuirea pentru pasiunea și responsabilitatea cu care participă la căutarea noilor posibilități de creație, rămînînd în esența artei lor atașați principiilor estetice ale muzicii românești. Se disting astfel Lucian Meșianu, Nicolae Coman, Mihai Moldovan, Gheorghe Costinescu, Gheorghe Draga, Mihai Mitrea Celarianu, Anton Zemann, Vasile Spătărelu, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Cziky Boldiszar, Irina Odăgescu. Desigur, unele dintre lucrările create recent constituie deocamdată căutări, strădanii; criteriul finalizării acestora este – mai presus decât problematica de structură, de mijloacele tehnice – rezonanța umană, eco-ul real pe care ele îl suscită în sensibilitatea auditoriului inițiat, avizat. Sub acest aspect considerăm că atît creațiile de factură pur academică cît și elaborările sonore care nu depășesc sfera unui abstracționism rece rămîn exterioare gîndirii artistice autentice și nu conțin decît șanse foarte reduse pentru a rămîne în conștiința posterității.

În cadrul Uniunii Compozitorilor, al Institutului de istoria artei de pe lîngă Academia de științe sociale și politice, ale Institutului de etnografie și folclor, al Radioteleviziunii, al Editurii Muzicale și revistei *Muzica*, al presei săptămînale și zilnice, în cadrul conservatoarelor se desfășoară o intensă și rodnică activitate teoretică-muzicală. Ducînd mai departe cuceririle de prestigiu ale unor oameni de știință muzicală în frunte cu Constantin Brăiloiu, Ioan D. Petrescu, George Breazul, generațiile de muzicologi care activează astăzi îmbrățișează fenomenul culturii muzicale în multilateralitatea sa, de la cercetările legate de trecutul artistic-național, pînă la analiza aspectelor vieții și creației muzicale contemporane din țară și de peste hotare. În procesul de elaborare a studiilor s-au format talente de valoare în domeniul criticii muzicale, istoriei muzicii, esteticii, pedagogiei muzicale, folclorului. Muzicologii români participă astăzi cu lucrări apreciate cu prilejul unor evenimente muzicale și muzicologice din România și din străinătate, iar lucrările acestora sînt prețuite cu premii românești și străine, editate, făcute cunoscute publicului larg. Am putea considera că problemele și etapele de bază ale muzicii și istoriei muzicii românești s-au bucurat de o vie atenție

din partea cercetătorilor noștri, în care privim subliniem printre realizările notorii ale ultimelor decenii *Pagini din istoria muzicii românești*, de George Breazu, *Opere*, vol. I și II, de Constantin Brăiloiu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, de I. D. Petrescu, *Creația muzicală românească*, de Zeno Vancea, *Oedip-ul enescian*, de Lazăr Octavian Cosma, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, de Tiberiu Alexandru, *George Enescu*, volum elaborat de un colectiv de cercetători (Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir) din Institutul de istoria artei, *Istoria muzicii românești – compendiu*, de Petre Brîncuși, *Contribuții la istoria muzicii românești*, de Romeo Ghircoiașiu, *Anton Pann – cîntece de lume*, de Gh. Ciobanu, alte studii și monografii de Liviu Rusu, Doru Popovici, Gheorghe Firca, Nicolae Parocescu, Viorel Cosma, Cristian Ghenea, George Sbircea etc. Critica și estetica muzicală este reprezentată prin Alfred Hoffman, Jean Victor Pandelescu, Ada Brumar, Theodor Bălan, George Bălan, Petre Codreanu, Radu Gheciu, Ana Frost, Grigore Constantinescu și un număr de alte condeie aparținînd generațiilor în plin proces de formare. Alături de aceștia, compozitori de prestigiu își aduc contribuția la definirea unui orizont bogat de probleme teoretice specifice culturii muzicale românești de astăzi. Perspectivile imediate ale activității teoretice muzicale sînt legate direct de problemele esențiale ale dezvoltării culturii noastre, precum și de obiectivele încă neîmplinite pînă acum în domeniul cercetărilor istorice, estetice, și pe planul vieții muzicale de ansamblu: realizarea unor lucrări de sinteză ridicarea criticii muzicale la înălțimea cerințelor complexe ale activității creatoare și interpretative, cuprinderea permanentă a aspectelor vieții muzicale de amatori, a muzicii corale și a muzicii ușoare nu numai din capitală și din alte centre, dar și din marele număr de localități care se afirmă pe frontul culturii muzicale românești din zilele noastre.

R É S U M É

Héritier d'une très ancienne culture, qui honorait la musique pour les vertus morales qu'elle fait germer dans l'âme humaine, le peuple roumain mêle le chant à sa vie. Le mythe orphique de la musique qui rend l'homme immortel trouve sa correspondance dans l'esthétique du créateur anonyme des *doina* et des *ballades*, pour lequel le chant charme et soumet la nature, l'anime et modifie ses lois inexorables, en l'humanisant.

Le XIX^e siècle apporte la cristallisation de l'enseignement artistique et d'un mouvement théâtral-musical qui trouva son expression dans l'activité d'une troupe permanente d'opéra, comprenant une pléiade de chanteurs roumains de réputation mondiale. Dans le domaine de la création, le XIX^e siècle représente l'étape des « précurseurs ». Les recueils et les transcriptions harmoniques-orchestrales d'airs populaires destinées à l'usage du théâtre préparèrent les ouvertures, les rhapsodies, les « *hora symphoniques* », les ballades, les vaudevilles et les opérettes qui vont suivre.

Fils de la terre roumaine, « paysan du Danube » comme l'appelait José Bruyr, Enescu atteint la plus haute expression de la pensée et du sentiment artistiques de son peuple, qu'il ne cessa de représenter à travers le monde. Il ouvrit une voie nouvelle à la musique, et ses solutions profondément novatrices, utilisées dans ses propres créations ou pour esquisser les grands traits de l'école roumaine, stimulèrent les recherches des musiciens contemporains et de ceux qui allaient suivre. La physionomie de l'école nationale moderne est le résultat heureux de deux sources — la musique folklorique indigène et les courants étrangers — fondues à la chaleur rayonnante de la synthèse novatrice d'Enescu.

Dans l'histoire de l'art de notre pays, la création musicale actuelle a pris un essor des plus impétueux. Depuis la fidélité aux thèmes et aux styles traditionnels à la participation dynamique aux grands défrichements des voies artistiques du dernier demi-siècle, l'horizon de la musique roumaine abonde en talents, styles et techniques de création. Consciente de la responsabilité sociale-patriotique et humaniste et recherchant la densité féconde de l'expression et la limpidité de l'idée, la musique roumaine s'avère originale et d'une valeur incontestable dans la mesure où elle transmet, à travers la nouveauté des solutions adoptées, l'écho de la sensibilité artistique autochtone. Aussi, la rigoureuse nécessité d'enrichir sans cesse le langage musical, de trouver de nouvelles voies de réalisation artistique pour tous les genres de la musique, puise avec succès dans la diversité si fertile, encore que parfois déconcertante, des investigations individuelles, dans l'ampleur et la nouveauté des domaines de recherche musicale, dans le caractère inédit des relations entre créateurs, interprètes et théoriciens de la musique, dans la pénétration des éléments de la technique et de la science abstraite, enfin dans l'ensemble du processus de l'évolution spirituelle contemporaine.

ASPECTE ALE TEMATICII FILMELOR DE FICȚIUNE ROMÂNEȘTI (1911 — 1970)

ION CANTACUZINO

In cercetarea istoriei filmului românesc, problema tematicii producției noastre de filme constituie una din problemele cele mai interesante. Ea ne duce la esența, la conținutul de idei al acestor filme și în același timp — poate mai bine decât orice altă investigație — pune în evidență măsura și limitele în care creația de film românească s-a lăsat influențată sau s-a integrat în marile curente care au marcat evoluția filmului pe plan mondial. De aceea socotim utile câteva însemnări asupra acestei tematici, privită, comparativ, în perioada de pionierat, artizanală, dinaintea de 1948, cât și în perioada în care se poate vorbi de o producție pe principii industriale, de după naționalizarea cinematografilei.

În perioada de început a producției autohtone, în alegerea acestei tematici nu a existat o concepție directoare și un plan coordonator. Au intervenit mai ales motivele personale ale unui producător sau altuia, și aceste motive au fost dominate în primul rând de comandamentele obligațiilor de succes comercial, de încercarea de a găsi un subiect « de public ».

Pe aceste considerente, în anii 1911 — 1914, tematica filmelor noastre s-a îndreptat către o imitație a subiectelor de largă circulație în cinematografia mondială, care alimentau generos ecranele noastre și duseseră cinematograful pe primul plan al spectacolelor agreate de public. Genurile preferate erau filmul istoric de mare montare — adus la modă în special de succesul superproducțiilor italienești —, drama sentimentală, de salon — valorificată în egală măsură fie de producția italiană, cu vedetele sale Francisca Bertini, Pina Menichelli, Lida Borelli sau Itala Almirante Mazzini, fie de cea daneză, cu marea glorie a Astei Nielsen, fie de cea franceză, în care străluceau vedetele Maria Ventura, Gabrielle Robinne sau Suzanne Grandais —, și filmul de aventuri, de tipul serialelor lui Louis Feuillade. Între aceste trei categorii și-au împărțit opțiunea și primii noștri producători de filme.

Grigore Brezeanu a debutat cu filmul *Amor fatal*, al cărui titlu spune totul în privința tematicii, și a continuat cu filmul istoric de mare montare *Independența României*. Încălzit de succesul acestui film, Leon Popescu a angajat o trupă de mare succes, cea a Marioarei Voiculescu și a lui Constantin Radovici, pentru o producție de lungă durată, realizată sub emblema « Filmul de artă Leon Popescu » ce amintea evident de emblema societății « Film d'Art », care promovase cu câțiva ani înainte, la Paris, adaptările unor lucrări teatrale de răsunet. De aceea și programul de activitate al casei « Leon Popescu » se inspiră din tematica producțiilor la modă. Printre filmele ei apar o serie de piese cunoscute — ca *Fedora* lui Sardou —, drame sentimentale — ca *Dragoste de marină* sau *Amorurile unei prințese* —, filme de aventuri și polițiste — ca *Detectivul* sau *Spionul*. Acesta din urmă a devenit (fără voie, ce e drept) un subiect de actualitate fiindcă, deși turnat în 1913, el a ajuns pe ecrane după declararea războiului din 1914, când afacerile de spionaj ajunseseră la modă și intraseră în actualitate. Poate că o apropiere de filmul de actualitate să marcheze și încercarea din *Oțelul*

război, realizată de Aristide Demetriad, în care era vorba de o acțiune aventuroasă plasată cel puțin într-un cadru « modern », de uzină și industrie.

Pe lângă dramoletele de salon, filmele de aventuri și filmele istorice — în rîndul cărora, pe lângă *Independența României*, trebuie să menționăm și filmul *Cetatea Neamțului*, care s-a bucurat de un frumos succes de public și de sublinieri elogioase din partea criticii vremii, în frunte cu Mihail Sorbul — producția lui Leon Popescu s-a mai îndreptat și spre o temă aparte, singura care apare specific românească, cea a dramei țărănești. Primele două filme din producția « Leon Popescu » apărute pe ecrane ilustrează această tematică. E vorba de *Răzbușarea*, cu Marioara Voiculescu și Constantin Radovici — care era, de fapt, o transpunere, în stilul melodramatic al lui Haralamb Lecca, a piesei *Năpasta* —, și de *Urgia cerească*, în care pe lângă ei mai apăreau și Ion Petrescu și Ion Manolescu. Presa vremii n-a fost prea amabilă cu aceste producții.

Atît cronica unui intelectual de valoare ca Grigore Tăușan, cît și aprecierile interpretului principal, Ion Petrescu, actor reputat pentru intuiția și bunul simț cu care se apropia de roluri, concordă în sublinierea caracterului de excesivă violență a acțiunii acestor filme, presărate cu multiple omucideri și violuri, ca și asupra faptului că această violență era profund străină de temperamentul românesc pe care voiau să-l aducă pe ecran. Așadar, singurele producții care nu erau niște transpuneri de tematici străine pe planul peisajului românesc, ci încercau să fie chiar o imagine a realităților de la noi, dădeau despre aceste realități o imagine falsă și convențională.

Nu trebuie să credem însă că această trăsătură e caracteristică doar realizărilor noastre din acea vreme. Ea caracteriza producția tuturor țărilor în care proporția de filme oglindind problemele adevărate, adînci, ale societății contemporane, era foarte mică, subiectele adresîndu-se unui public « subțire », restrîns și snob, sau unui public de « midinete » dornice să afle, cel puțin de pe ecran, cum arăta « la dolce vita » a acelor vremuri.

Și în producția clujeană, începută în 1914 de Eugen Ianovics, se oglindește aceeași situație. Titlurile indică o evidentă predilecție pentru transpunerile unor drame de salon, a unor conflicte din lumea bancherilor și a oamenilor de afaceri, a unor drame aventuroase, a căror atmosferă balansează între Bernstein și Bataille. Tematica acestei producții se mai aerisește atunci cînd se apropie de cîte o dramă populară. Și este caracteristic faptul că acest tip de filme din producția clujeană gravitează în jurul unor subiecte cu personaje din satele românești, transilvănene — de pildă *Magdalena de la munte* —, turnate în localități cu port popular românesc, ceea ce dovedește necesitatea pe care o simțea realizatorul de a interesa un public mai larg la realizările sale.

Imediat după primul război mondial, o primă producție care poate fi socotită oglindirea unor realități sociale mai largi este realizarea făcută la Cluj, cu echipa lui Ianovics, de către profesorul Levaditi: *Din grozăviile lumii*. Deși acțiunea acestei opere de educație sanitară sub formă de ficțiune se petrecea tot în mediul burgheziei locale, ea avea și momente de lărgire a cadrului căutînd să intereseze publicul cel mai larg la aspectele sociale grave ale unei probleme de stringentă actualitate.

Pe alt plan, putem considera ca oglindiri ale realităților vremii și montajele din anii 1920—1922, realizate pe baza materialelor filmate în timpul războiului din 1916—1918, completate cu documente și scene reconstituite cu actori, cum e cazul filmului *Ecaterina Teodoriu*.

Perioada dintre 1924 și 1948 își alege tematica după alte criterii decît cea dinainte de primul război mondial. În epoca lui Leon Popescu, urmărindu-se visul — nerealizat — al unei adevărate industrii de filme, s-au copiat *tale quale* caracteristicile occidentale ale unei asemenea industrii, importîndu-se și tematica ce le definea. În oarecare măsură, aceasta a dat o unitate tematicii acelei scurte epoci de producție, organizînd-o în jurul cîtorva idei directoare, fie ele și împrumutate. Cu producția de după 1924 nu mai e cazul să vorbim decît de o confuzie totală, de o alegere subordonată întotdeauna unor elemente extraartistice: preferința temperamentală a regizorului, posibilitățile de a realiza subiectul în condițiile de tehnică primitivă în care se lucra, dorința membrilor familiei finanțatorului de a apare în cutare sau cutare rol etc. etc. Unul din promotorii producțiilor acelor vremuri, Jean

Mihail, își striga o dată necazul în privința condițiilor de lucru, inclusiv alegerea subiectelor, într-un articol de ziar, în termeni emoționați.

De aceea printre filmele acestei epoci se învecinează, haotic, ecranizări după opere clasice — *Păcat și Năpasta*, de Caragiale, *Manasse*, de Ronetti Roman —, sau de apariție recentă — *Venea o moară pe Siret*, de Sadoveanu și *Ciuleandra*, de Rebreanu —, filme ce evocă războiul încă recent — *Datorie și sacrificiu*, *Vitejii neamului*, *Ecaterina Teodoroiu* —, filme cu acțiune istorică — *Legenda celor două cruci*, *Iancu Jianu*, *Haiducii*, *Ciocoii* —, drame sentimentale — *Lia*, *Simfonia dragostei*, *Povara*, *Se aprind făcliile* —, și comedii — *Năbădăile Cleopatrei*, *Milionar pentru o zi*, *Așa e viața*, *Doamna de la etajul II*, *O noapte de pomină*, *Lache în harem*, *Guguță la ștrand*, *Gogulică ceferist*, *Majorul Mura*, *Bing-Bang* etc.

Subiectele sînt rareori inspirate din actualitatea imediată. În dramele de război răsună totuși accente ale unor evenimente recente, care sînt prezentate chiar și într-o realizare mai complexă, ca *Lia*. Pe lângă evocarea războiului, găsim în acest film și raportări la cea mai recentă cronică de senzație din ziarele vremii, aventurile lui Terente în Balta Dunării aflînd o transpunere pe ecran. Uneori, însă, chiar cînd nu e vorba de o împlîntare a subiectului în actualitate, regizorul își plasează acțiunea pe locuri autentice, evocînd sau prezentînd atmosfera străzilor bucureștene sau provinciale, a satului sau a mahalalei, cu o autenticitate care constituie unul din meritele acestor filme. Această autenticitate a ieșit recent în evidență prin utilizarea lor de către Radu Gabrea într-un film de montaj, *Amintiri bucureștene*. Pasaje din *Manasse*, *Visul lui Tănase*, *Bing-Bang*, *Gogulică ceferist*, *Leiba Zibal* (ambele neterminate) și alte filme ale vremii stau alături de actualități sau de fotografii, fără ca vecinătatea să trădeze ficțiunea.

Poate că mai mult decît oriunde, tematica de actualitate a apărut în comedii. Tema șomajului, de stringentă actualitate în anii curbelor de sacrificiu, revine cu insistență în multe producții, dar ca să nu indisună publicul, realizatorul rîdea acru și trata tema în comedie. Așa se întîmplă în *Bing-Bang*, în *Așa e viața*, în *Gogulică ceferist*, în *Vagabonzii de la Cărbuș* și chiar în *Milionar pentru o zi*. Dar ecourile problemei străbat și într-o dramă, așa cum vroia să fie *Leiba Zibal*, adaptare fantezistă după Caragiale.

În tematica filmelor sonore, preocupările de conținut sînt și mai puțin determinate de considerentele artistice decît în cele din epoca de eflorescență a filmelor mute, dintre 1924 și 1930. Ani de-a rîndul, incapacitatea de a turna la București, din lipsa unui echipament adecvat, a pus producția românească la remorca străinilor, care invitau cîte un producător român să facă la ei acasă o versiune românească de film local sau care veneau să facă la noi o variantă autohtonă a unei asemenea realizări. În primul caz se încadrează *Televiziune*, *Parada Paramount* sau *Trenul fantomă*; în cel de-al doilea, *Ciuleandra* sau *Roumanie terre d'amour*. Cît privește realizările dinspre sfîrșitul acestei epoci — *O noapte furtunoasă* și *Visul unei nopți de iarnă* —, chiar dacă se integrează, pentru prima oară, într-o viziune organizată, au fost și ele în funcție de limitarea posibilităților tehnice și n-au avut posibilitatea continuității. Pondere lor e prea mică, vorbind nu valoric, ci statistic, pentru a trage în balanța unei discuții asupra tematicii din anii de pînă la 1948.

Dacă — așa cum sublinia într-un studiu recent cunoscutul istoriograf Jerzy Toeplitz —, valoarea unui film trebuie judecată și în raport cu capacitatea lui de a oglindi realitățile lumii contemporane și ale societății din sînul căreia a ieșit, atunci desigur că prea puține dintre filmele producției noastre artistice pot aspira la o asemenea valoare. Cel mult dacă, fragmentar și incidental, prin străfulgerarea unei prezentări de mediu sau prin aluzia la o problemă socială ajung să reflecte societatea timpului într-un ciob de oglindă.

Nerelevante deci — decît într-o slabă și superficială proporție — pentru realitățile societății noastre, producțiile epocii artistice se integrează prea puțin și în tendințele artistice sau cel puțin în modele care au marcat istoria filmului mondial. Dacă în primul moment al încercărilor noastre de producție (1911—1914) se poate discerne, așa cum am văzut, o asemenea influență, ea se atenuază mult în producția anilor filmului mut (1924—1930) și dispare cu totul în epoca sonorului. Lucrul e cu atît mai curios cu cît în acești ani ecranele bucureștene au recepționat foarte rapid tot ce era mai bun în producția mondială, adesea capetele de serie ale acestei producții intrînd în premieră pe ecranele noastre simultan cu

premiera lor mondială. Și totuși, dintre căutările artistice ce ilustrau producția vremii, nu se simte la creatorii noștri decât cel mult influența anumitor elemente din comedia burlescă americană. În tipul comic schițat de actorul Jean Georgescu în *Așa e viața* răsună un ecou din comediiile lui Max Linder, iar în filmele lui Horia Igiroșanu poți distinge o îndepărtată răbufnire a caracterelor *western*-ului. Dar expresionismul german, avangarda franceză și poezia impresionistă a filmelor ei, realismul anumitor filme americane, chiar și cultul vedetei, specific pentru ecranul vremii, nu au lăsat nici o urmă în viziunea cineaștilor noștri și în concepția producțiilor lor. Tematica filmelor lor rămâne strict sub dependența conjuncturilor de ordin extracinematografic și extraartistic.

După naționalizarea cinematografilei, pe măsura îmbogățirii bazei tehnice și o dată cu organizarea de tip industrial a producției, situația se schimbă treptat, din ce în ce mai adânc.

În acest sens a influențat favorabil, în primul rînd, organizarea planificată a producției. Numai crearea cinematografilei socialiste a putut duce la această planificare, fiindcă numai ea a putut permite o viziune coerentă și de durată asupra tematicii producției. Dar a influențat favorabil și evoluția, pe plan mondial, a atitudinii creatorilor, îndreptați prioritar către reflectarea fidelă a lumii contemporane.

Această direcție se schițase mai de mult și se accentuase în anii în care filmul american s-a simțit obligat să reflecte tot mai mult problemele societății contemporane americane: *rackett*-ul, gangsterismul, criza economică. Aceste subiecte erau, ce e drept, impuse și de interesul manifestat de public, dar ele îndreptau creația spre oglindirea directă, nemediată, a celor mai acute aspecte de actualitate contemporană. În timpul războiului, impunerea unor subiecte de trăită actualitate n-a făcut decât să dezvolte această tendință, servită de apariția cîtorva opere de mare valoare, chiar și după terminarea războiului. *Cei mai frumoși ani ai vieții* este un exemplu remarcabil în acest sens. După război, întreaga evoluție a filmului, pe plan mondial, a fost caracterizată pretutindeni tocmai prin tendința de a oglindi în film realitățile societății contemporane, de a depăși și jocul ficțiunii distractive, punînd în fața spectatorilor o oglindă a vieții din jurul lor, la proporțiile și în adîncimea necesară pentru a le permite s-o înțeleagă mai bine și să-și confrunte propria lor conștiință cu aceste realități. Peste tot, cinematograful modern a devenit un instrument de scrutare a psihologiei omului de astăzi, a motivelor acțiunilor sale, adesea un instrument de dinamizare a acestor acțiuni. S-ar putea spune că acesta constituie un caracter definitoriu al filmului modern. Filmul de atitudine, filmul angajat, filmul politic, nu mai este un accident ci o regulă în producția de azi. Cu atît mai mult era firesc ca asemenea categorii de filme să formeze baza producției unei cinematografii socialiste.

Producția noastră, orice s-ar spune, s-a plasat și ea pe linia mare a acestei evoluții. Este un fapt cert că, încă de la începuturile sale, filmul epocii socialiste s-a îndreptat către oglindirea noilor realități românești. De 20 de ani asistăm la repetate discuții în jurul modalităților, calitative și cantitative, ale acestei ogîndiri, considerate de multe ori — adesea pe bună dreptate — incompletă, neadîncită sau nerealizată. Ea este totuși o realitate. Iar dacă persistă încă în această viziune deficiențe care principal nu ar trebui să existe, iată un motiv mai mult de a încerca analiza acestei tematici, în nădejdea că ea ne poate ajuta să înțelegem cauzele anumitor scăderi.

Primul lucru care ne apare cînd comparăm preocupările creatorilor din trecut cu ale celor de azi este o evidentă îmbogățire a ariei acestei tematici. Analizate din acest punct de vedere, filmele românești din ultimii 20 de ani dovedesc (surprinzător, după atîtea discuții și incriminări) o tematică mult mai bogată decât s-ar crede. Ele constituie, pe parcursul anilor, o reflectare de ansamblu destul de fidelă a evoluției problemelor majore cu care a fost confruntată societatea noastră, a ordinei în care aceste probleme au apărut și s-au impus atenției, a soluțiilor pe care le-au primit și a noilor aspecte pe care le-au căpătat, de-a lungul vremii.

În ultimul timp realizările producției noastre au fost împărțite, global și cam sumar, în două mari categorii: filmele istorice — epopeea neamului nostru — și filmele de actualitate. De fapt, peisajul e mult mai variat, el cuprinzînd genuri care nu intră în aceste două categorii, iar înăuntrul lor permițînd numeroase subdiviziuni.

Bineînțeles, și producția nouă este dominată de marea categorie a ecranizărilor. Din cele circa 170 de filme de lung metraj produse între 1949 și 1970 (inclusiv coproducții și filme de metraj mediu cu subiect, interpretate de actori), ecranizările însumează 30 de realizări, ceea ce reprezintă importanta proporție globală de 18%. S-au ecranizat opere pe care le putem numi clasice, ca și opere mai recente, dar intrate în rîndul bunurilor literaturii noastre. Vom aminti dintre ele *Pădurea Spînzuraților* și *Răscoala*, de Liviu Rebreanu, *Neamul Șoimăreștilor*, *Baltagul* și *Mitrea Cocor*, de Mihail Sadoveanu (cel din urmă făcînd însă parte și din categoria filmului de actualitate), *Moara cu noroc*, de Ion Slavici, *Ciulinii Bărăganului* și *Codin*, de Panait Istrati, *Steaua fără nume* și *Ultima oră*, de Mihail Sebastian (cea de-a doua devenită pe ecran *Afacerea Protar*), *Europolis*, de Jean Bart (denumit pe ecran *Porto Franco*), *Domnișoara Nastasia*, de G.M. Zamfirescu (cu titlul de film *Dincolo de barieră*), *Titanic Vals*, de Tudor Mușatescu, dar mai ales numeroasele ecranizări Caragiale, îndreptate în această perioadă, prioritar, asupra ecranizărilor de schițe. După cum se vede, lista acestor ecranizări cuprinde lucrări reprezentative și nume de largă circulație din cursul primei jumătăți de veac literar. Ele posedă deci caracterul de act cultural ce justifică în esență ecranizările. Tematica acestor lucrări prezintă un amplu peisaj de conflicte și probleme umane, dar caracteristica sa dominantă este în primul rînd viziunea critică a societății.

S-au transpus însă în film și romane recente, reprezentative pentru literatura anilor socialismului, a căror problematică ancorează în realitatea cea mai arzătoare a acestor ani. Cîteva dintre aceste lucrări au oferit producției noastre prilejul unor foarte izbutite creații din categoria filmelor de actualitate. E vorba de *Desfășurarea* lui Marin Preda, de *Setea* și *Străinul* lui Titus Popovici, de *Șoseaua Nordului* a lui Eugen Barbu (pe ecran *Procesul alb*).

Filmul istoric a apărut, în tematica filmelor noastre, relativ tîrziu, o dată cu memoria *Tudor* din 1962, care a deținut și recordul de încasări pe piața cinematografică românească. Dar genul credem că are, tematic, o cuprindere mult mai largă decît filmele din ciclul care s-a numit « epopeea » neamului nostru și în care, cu *Dacii*, *Columna* și *Mihai Viteazul*, s-ar înscrie destul de puține titluri. În categoria filmelor istorice intră și *Neamul Șoimăreștilor*, peliculă de aventuri pe fond istoric, și, prin extensie, chiar și filmele cuprinse în serialul început de *Haiducii* și care, inițiat ca o trilogie, pare să se întindă pe limite încă nedefinite. Fundalul istoric al acestor pelicule, de « capă și spadă » transpusă pe plan autohton, este suficient de important pentru a justifica încadrarea lor în filmul istoric, ca o categorie subsumată. Pe de altă parte și mai ales, socotim însă că trebuie să cuprindem în filmele-epopee și pe cele dedicate momentelor de răscruce ale istoriei politice și sociale, în care a avut un rol preponderent acțiunea Partidului Comunist în ilegalitate. În acest caz amplificăm, firește, cadrul genului de film istoric din producția noastră.

Tematica aceasta este deosebit de bine reprezentată, căci a constituit firul director al realizărilor românești încă din primii ani de după naționalizare, cu *Nepoții gornistului* (1953) și *Răsare soarele* (1954). Dar mai ales din 1959 încoace numărul filmelor cu asemenea tematică s-a înmulțit simțitor, iar realizările la care a dat loc au fost adesea deosebit de valoroase. Ca exemplificare e de ajuns să amintim primul film care a reluat această temă, *Valuriile Dunării* (1959), în care rolul partidului ca mobilizator de oameni și creator de istorie se îmbina cu tema transformării conștiințelor individuale sub impulsul ideologiei comuniste. *Lupeni 29* (1962), *Străinul* (1963), *Cartierul veseliei* (1964), *La patru pași de infinit* (1964), *Duminică la ora 6* (1965), *Procesul alb* (1965), *Golgota* (1966), *Apoi s-a născut legenda* (1968), *Canarul și viscolul* (1970), sînt doar cîteva exemple de realizări pe această temă, înrudite prin conținut, oricît ar fi de deosebite unghiurile din care autorul privește tema sau modalitatea în care o exprimă. Înglobînd în același gen aceste filme, ne dăm seama mai bine de ponderea pe care o reprezintă. Cu 32 de producții, el constituie aproximativ 19% din totalitatea filmelor de lung metraj din ultimii 20 de ani.

Un gen care în epoca artizanală a permis realizatorilor noștri o serie de reușite este, așa cum am văzut, comedia. În ultimii 20 de ani reușitele par să fie mai puțin numeroase, deși proporțional numărul de comedii este destul de important. În primii ani genul s-a menținut doar în limitele unor filme de scurt metraj cu intenții satirice. Prima realizare mai amplă, ce-și păstrează și astăzi actualitatea și virulența, deci implicit calitățile, a fost *Direc-*

torul nostru (1955). De atunci genul se menține prezent, an de an, în cadrul producției, dar cu reușite inegale. Cauza credem că trebuie căutată în faptul că avem prea puțini realizatori îndrăgostiți și apropiați de el temperamental.

Fără o consonanță personală, fără o *viziune comică*, e greu să te apropii de o atare categorie de realizări. Și dintre regizorii noștri nu putem cita decât trei nume care par să aibe — cu titluri diverse și cu stiluri personale deosebite — o evidentă predilecție pentru comedie și o cultivă cu continuitate și stăruință. E vorba de Jean Georgescu — a cărui vînă comică am subliniat-o încă din epoca pionieratului și care continuă pînă azi să-i fie fidel —, de Ion Popescu Gopo — care cultivă o comedie filozofică, un fel de meditație ironică și detașată, cu inspirație de folclor sau de anticipație științifică, dar totdeauna filtrată printr-o viziune de plastician —, și de Geo Saizescu, hotărît și tenace îndreptat către comedia cu tematică de actualitate, către o tratare pe plan comic a psihologiei tineretului de azi, în cele mai deosebite medii, inclusiv cel rural. Și Gheorghe Vitanidis debutase cu comedii, dar el evoluează de atunci spre dezbateră psihologică ancorată în actualitate, spre problematica transformării conștiințelor și a raporturilor dintre oameni în societatea noastră. Paul Călinescu a avut și el predilecții pentru genul comic, dar mai ales ca un accesoriu în serviciul unei alte aplecări personale, pentru ecranizări. Alți realizatori de comedii s-au apropiat de ele numai incidental și poate fără plăcere, ceea ce explică și nereușitele lor. Un realizator care trece de la o frescă socială ca *Răscoala* la filozofia ancorată în adîncimile mitului și la psihologia subtilă din *Baltagul*, e normal să nu aibă consonanțe cu o comedie sportivă, de gen K.O. Pe marginea comedii noastre nu trebuie să oitem însă sublinierea că și acest gen se subsumează filmului de actualitate, în multe din realizările sale dacă nu în toate, urmînd în această direcție o tradiție stabilită din epoca pionierilor, aceea de a sublinia pe plan comic și satiric aspectele realităților sociale.

Filmul de aventuri, în care domină mai ales filmele polițiste, a fost și el o modalitate de a oglindi aspecte ale realităților noastre. Cadrul aventurii a fost uneori războiul, dar cele mai deseori activitatea de apărare a cuceririlor socialismului împotriva actelor de sabotaj. Această simplă enunțare arată evidentă relație a genului cu actualitatea, intriga acestor filme nefiind niciodată legată de simplul *suspense* al unor aventuri gratuite sau de voluptatea prezentării de scene tari ci — ancorînd în forme tipice pentru societatea noastră — de lupta împotriva unor infracțiuni, și ele specifice pentru condițiile acestei societăți. Vom aminti, ca reușite, *Secretul cifrului* (1959), plasat în cadrul evenimentelor de la sfîrșitul războiului, ca și *Castelul condamnaților* (1970), dar ne va fi mai greu să amintim ceva excepțional în domeniul filmului pur polițist. Statistic, proporția acestui gen, cu 16 realizări, e de aproape 10%.

Să rămînem încă o clipă în domeniul statistic, pentru a vorbi de unele genuri cu o pondere foarte redusă în cadrul producției noastre. În primul rînd, filmul biografic, un gen care a dat naștere pe plan mondial unor realizări adesea valoroase și mai ales a oferit interpreților ocazia unor creații memorabile. El e reprezentat, în producția românească, de un singur titlu: *Darclée* (1960). În ciuda dificultăților născute din obligația de a prezenta personalitatea unei mari cîntărețe prin utilizarea în imagine a unei excelente actrițe de proză iar pe banda sonoră a vocii unei remarcabile soprane — care o dubla fără să existe nici o discrepanță între jocul de scenă al uneia și inflexiunile din glasul celeilalte —, filmul a întrunit sufragiile publicului și a dovedit capacitatea realizatorilor de a aborda cu succes genul acesta de film. Tematic, se accentuau în acest film eforturile pline de merit ale pionierilor care au creat « opera română », reliefind un moment important al culturii noastre, ceea ce aducea o notă nouă în tematica de film românesc. Și totuși, această experiență reușită a rămas singulară. S-a vorbit, pe aceeași linie tematică, de realizarea unui *Ciprian Porumbescu*, dar proiectul n-a căpătat pînă azi consistență. Și oare n-avem datoria să realizăm un *Brîncuși*?

Darclée nu era numai un film biografic; el se integra și într-una din categoriile filmului muzical, gen de mare circulație și succes în cinematografia mondială. Și acesta este însă o raritate în peisajul producției noastre. Desigur că filmele muzicale prezintă serioase dificultăți pentru producători și înțelegem ușor de ce realizatorii au evitat comparația cu precedente de mare răsunset, prezentate pe ecranele noastre. Numai patru titluri ilustrează acest gen. În

afară de *Darclée*, e vorba de *Dragoste la zero grade*, *Împușcături pe portativ* și *Cîntecele mării*. Cel din urmă n-a apărut încă pe ecrane în momentul cînd scriem aceste rînduri. Succesul lui *Darclée* l-am amintit. Celelalte două au corespuns însă unor eșecuri și aceasta ar putea să justifice reținerea creatorilor, dar nu trebuie să justifice încurajarea ei. Ne obligă să perseverăm în această direcție nu numai dorința de a da varietate tematică filmului românesc, dar și faptul că filmul muzical este o excelentă școală a fanteziei, a imaginației, un admirabil mijloc de expresie a optimismului și a bucuriei de a trăi, iar de toate aceste lucruri avem nevoie pe ecranul românesc.

Cam la același număr de producții — trei în totul, deci reduse la un procentaj de nici 3%, — se ridică și genul filmului în scheciuri, gen care, deși nu are o circulație atît de largă ca a filmului muzical sau biografic, a ilustrat însă filmul mondial cu cîteva reușite memorabile: *De-aș avea un milion*, *Povești din Manhattan* sau *Un carnet de bal*. Cele trei filme amintite din producția noastră sînt *Anotimpuri*, *Mofturi 1900* și *De trei ori București*. Dacă în cel dintîi erau adunate patru scheciuri ale regizorului Savel Știopul iar cel de-al doilea îi prilejuia lui Jean Georgescu reunirea unei serii de schițe caragialești, ultimul se apropia de formula lui *De-aș avea un milion*, grupînd în jurul aceleiași idei trei scheciuri datorate unor regizori diferiți, Ion Popescu-Gopo, Horea Popescu și Mihai Iacob. Sînt deci experimente din categorii deosebite ale filmului în scheciuri și socotim că fiecare dintre ele a avut suficiente calități pentru a îndemna la cultivarea acestui gen de filme, în care mai avem destule de spus.

Să amintim și de un ultim gen cu pondere destul de redusă, filmele pentru copii. Tîrziu și intermitent apărute în producția noastră, ele se ridică doar la un număr de opt filme, cu un procentaj de 5%, la care trebuie să adăugăm însă și remarcabila serie de scurt metraje cu personajul Năică, filme care măresc în fond ponderea categoriei. Ca și *Amintiri din copilărie* și *Tinerete fără bătrînețe*, aceste filme sînt datorate Elisabetei Bostan, regizoare evident specializată în filmele de copii și care a izbutit în el reușite încununare cu numeroase premii internaționale.

S-a observat desigur, că în argumentația noastră am oscilat permanent între conceptul de gen și cel de temă. Nu este vorba de o confuzie ci de un act deliberat, deoarece am considerat util să îmbrățișăm ambele aspecte, în încercarea noastră de a urmări dezvoltarea producției românești din punctul de vedere al conținutului său. De altfel, cele două sfere nu numai că se interferează dar sînt și într-o strînsă relație dialectică. Problema poate da loc, evident, la o dezbatere, dar nu ni se pare că ea își are locul aci. Ne mulțumim să subliniem că o analiză a evoluției tematicii în filmele românești făcută în paralel cu cea a genurilor prioritare din această producție nu poate decît să servească înțelegerea mai nuanțată a celor două aspecte.

Vom termina însă punînd accentul pe o temă, cea mai importantă pe care o întîlnim în producția ultimilor 20 de ani și cea mai vastă, prin numeroasele sale subdiviziuni. Este vorba de marea temă a relațiilor noi dintre oameni, în sînul unei societăți în plin proces de prefacere.

Această temă apare încă de la începuturile producției cinematografice socialiste, chiar din filmul *Răsună valea*, al lui Paul Călinescu. Încă de atunci, ea se îmbină cu altă temă majoră, cea a rolului ideologiei comuniste și al purtătorilor ei de cuvînt în transformarea conștiinței oamenilor. E lesne de înțeles de ce, în multe producții, aceste două teme se întreș foarte strîns. Uneori, însă, cea de-a doua capătă o pondere mai mare, ca de pildă în *Valurile Dunării*, de Liviu Ciulei, *A fost prietenul meu*, de Andrei Blaier, *La patru pași de infinit*, de Francisc Munteanu, *Străinul*, de Mihai Iacob.

Noile relații dintre oameni au fost urmărite de producția noastră în medii variate, investigarea lor fiind atacată succesiv, în raport direct cu evoluția transformărilor social-politice. Astfel, ea a început în mediul rural, cu *În sat la noi*, și în mediul intelectualității, cu *Viața învinge*. Apoi în *Desfășurarea*, de Paul Călinescu, *Setea*, de Mircea Drăgan, *Comoara din Vadul Vechi*, de Victor Iliu, *Un suris în plină vară*, de Geo Saizescu și multe altele — în total vreo 15 producții —, conștiința nouă a satului a fost cercetată în evoluția ei de-a lungul anilor, în filme de genuri variate, de la frescă la comedie. Problemele intelectualității,

confruntată cu societatea nouă și cu misiunea ei în dezvoltarea acestei societăți, nu se regăsesc însă decît în cîteva producții și abordate destul de tangențial. Nici urmărirea relațiilor noi dintre oameni în mediile muncitorești nu s-a bucurat de un număr prea mare de titluri. *Răsună valea* ne ducea pe un șantier național, printre brigadierii de la Bumbești-Livezeni. Mediul minerilor a apărut o singură dată, în *Brigada lui Ionuț*, al forestierilor doar în *Rîpa Dracului* – ambele datorate lui Jean Mihail –, al petroliștilor în *Erupția* lui Liviu Ciulei și în *Subteranul* lui Virgil Calotescu, dar la 10 ani distanță unul de altul. Și este cert că apariția unui număr atît de redus de pelicule pe o asemenea temă nu este deloc justificată.

Una din zonele abordate ceva mai tîrziu, dar în ultimii ani tot mai insistent, este cea a filmului de actualitate cu subiect din lumea tineretului. Tema tineretului nou în fața vieții de astăzi n-a apărut în filmele noastre decît abia în 1963, în filmele *Un surîs în plină vară* și *La vîrsta dragostei*. Cu *Casa neterminată* și *Diminețile unui băiat cuminte*, de Andrei Blaier, cu *Anotimpuri* și mai ales *Ultima noapte a copilăriei*, de Savel Știopul, cu *Gaudeamus igitur* și *Balul de sîmbătă seara*, de Geo Saizescu, cu *Căldura* și *Așteptarea*, de Șerban Creangă, găsim în acest gen o serie variată de realizatori, cu toții perseverenți în atacarea acestei teme, ceea ce subliniază interesul ei tot mai accentuat în ultimii 7–8 ani. Și, desigur, nu s-a spus în acest domeniu ultimul cuvînt, fiindcă substanța temei se află încă în plină evoluție. Iar felul cum filmele noastre au prezentat tema relațiilor noi dintre oameni și societatea în care trăiesc oglindește însăși evoluția acestor relații. Tematica filmelor a trecut, treptat, de la confruntarea dintre oamenii noi și oamenii vechi, ce se opuneau noii conștiințe, la o dezbatere chiar în sînul conștiinței omului nou, aflat în luptă cu sine însuși, cu ceea ce a mai rămas vechi în el ca în *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie. Semnificativă în acest sens este și tema din *Răutăciosul adolescent*, de Vitanidis și Breban, dezbatere simbolică între om și propria sa conștiință. Era firesc ca, în această evoluție, dezbateră pe planul tineretului să apară mai tardiv, tineretul reprezentînd prin definiție conștiința nouă, iar conflictul fiind generat de lupta ei cu propriile sale inerții.

Evoluția e de altfel similară și concordantă cu cea a tematicii de film pe planul producției mondiale, îndreptate pretutindeni, în ultimii ani, tot către dezbateră de conștiință. Această adîncire duce treptat și lent către dezlipirea de ceea ce era înainte schematic și către abordarea problemelor într-un mod tot mai complex. Filmele cele mai bune din această categorie sînt cele în care se îmbină teme diverse, îmbogățind semnificațiile realizării. Un excelent exemplu în acest sens este filmul *Valurile Dunării*. Pe o anecdotă de o mare simplitate, aproape liniară, dar plină de tensiune în *suspense*, el îmbină tema luptei comuniștilor în ilegalitate cu tema transformării unor conștiințe umane sub influența personalității unui vechi comunist și cu tema eternă a raporturilor dintre trei oameni tineri, doi bărbați și o femeie. În această multiplicitate de semnificații se află cheia valorii și a succesului acestui film, care rămîne un exemplu.

Desigur că această analiză a tematicii învederează ceea ce am subliniat de la început: remarcabila ei îmbogățire, care apare și mai clară dacă subliniem și apariția cîtorva interesante filme-poem, *Vîrstele omului*, *Baladă pentru Măriuca* și mai ales *Prea mic pentru un război atît de mare*, remarcabil debut al lui Radu Gabrea, încununat în 1970 cu un premiu la Locarno. Această varietate este dependentă de evoluția conținutului social pe care îl reflectă în mare măsură. Dacă pe vremuri filmele pionierilor au reflectat realitățile sociale doar fragmentar și incidental, filmul de azi le reflectă nemediat și planificat.

Această planificare nu este însă lipsită de deficiențe, care apar atunci cînd analiza tematicii nu se îndreaptă numai asupra proporțiilor pe care diferitele teme le au în ansamblul producției, ci și asupra proporțiilor lor în producția *anuală* a studiourilor noastre. O asemenea analiză învederează imediat dezechilibrul dintre genuri. Să luăm cîteva exemple. În 1956: o ecranizare, un film de copii, o comedie, un film cu tematică din mediul muncitoresc. În 1957: un film din mediul muncitoresc, două filme de aventuri, cinci ecranizări (din care o singură comedie). În 1958: două ecranizări, două comedii, un film pentru copii. Inutil să continuăm. E clar că există, de la an la an, predilecții inexplicabile pentru un gen sau altul, genuri nereprezentate pe cînd altele apar în exces etc. În orice grup de ani am repeta experiența, ea dă același rezultat. Dacă în ansamblu, deci, tabloul e bogat, varietatea globală nu se mai reflectă

și în sinul planificării anuale. Ceea ce ne face să credem că ea este datorată mai mult implicării unor gusturi personale ale realizatorilor decît unei gândiri coordonatoare. Incontestabil, an de an apar direcții noi, impuse de preocupările de actualitate. Dar mai puțin evidentă apare preocuparea de a echilibra diversele genuri pentru a oferi publicului o tematică an de an cît mai variată.

Pe lîngă progresiva îmbogățire a tematicii, pe lîngă tendința certă spre oglindirea problemelor majore ale societății socialiste, trebuie să subliniem și un al treilea element ce se desprinde din analiza noastră, și nu cel mai puțin important. Este treptata încadrare în sensul cel mai bun al evoluției filmului pe plan mondial — respingînd tot ce este modă și exces — prin predilecția pentru dezbateră de conștiință, pentru sondarea psihologică, exprimată în forme cît mai personale, într-o stilistică poetică și originală. Ni se pare că acesta e drumul pe care s-au angajat creatorii noștri, și — în ciuda oricărei incertitudini — este poate drumul cristalizării viitoare a « școlii românești » pe care o dorim.

R É S U M É

C'est une étude de l'évolution des genres et des thèmes dans la production cinématographique roumaine, depuis ses débuts en 1911 jusqu'à nos jours.

Au cours des années qui précèdent la première guerre mondiale, les premiers films roumains constituent un écho des productions à la mode en Occident; ils reflètent les données locales seulement par quelques films de la vie paysanne et pour le reste cultivent le film historique, les drames mondains, les films d'aventure.

La production artisanale de l'entre-deux-guerres est soumise surtout aux éléments de conjoncture: influence des préoccupations commerciales, sujets choisis en fonction des possibilités techniques réduites des réalisateurs, etc. Des écransisations d'œuvres littéraires connues, des films historiques et des comédies constituent les genres dominants, qui ont permis les meilleures réussites. Des reflets assez authentiques de la société roumaine s'y retrouvent accidentellement, surtout dans les comédies, qui utilisent souvent le thème du chômage.

La nationalisation de la cinématographie a permis, depuis 1949, le passage à une production industrialisée et planifiée, caractérisée par un enrichissement thématique évident. Les genres attaqués sont de plus en plus nombreux et variés, les thèmes choisis reflètent directement l'évolution sociale et politique du pays. Le thème majeur de ces dernières vingt années est constitué par l'étude des nouveaux rapports humains dans le cadre de notre société socialiste. Les films consacrés à ce thème puisent leurs sujets dans des milieux très différents, scrutant aussi bien la conscience nouvelle du villageois que celle des travailleurs et des intellectuels et en mettant l'accent, au cours de ces dernières années, sur les problèmes de la jeunesse.

DRAMATURGIA MĂRUNTĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA (II)

de ANCA COSTA-FORU

Inrudită cu drama istorică romantică, cu care împarte multe procedee, melodrama adoptă prezentul ca motiv de interes: în a doua jumătate a secolului al XIX-lea apar la noi primele melodrame originale. Fenomenul trebuie consemnat ca nou, căci pînă la 1850 sondarea actualității fusese apanajul exclusiv al comediei, trecutului rezervîndu-i-se subiectele grave. Iată însă că în orbita inspirației dramatice a epocii studiate prezentul n-a oferit numai material pentru comedie ci și pentru dramă. Melodrama, cu conținut edificator și patetic, străbătut de tendințe umanitare, rămîne pe măsura unui public frust, fără mari exigențe, căruia îi întreține reacții elementare. Scrupulul realist contrastează cu extravagantele și neverosimilul acțiunii: pitorescul nu exclude emfaza. Violența, fantasticul, groaza, erotismul se amestecă. Mașinăria scenică este bineînțeles intens solicitată și se asistă la o serioasă dezvoltare a ei. Conflictul dintre virtute și viciu e prezentat sumbru, dar inocența persecutată triumfă în cele din urmă după o serie de întîmplări și intervenții providențiale. Melodrama satisface astfel sentimentele justițiare ale opiniei publice, care a îmbrățișat de altfel genul cu căldură.

Desigur, folosirea modelelor străine, care merge de la simpla sugestie pînă la traducerea nemărturisită, pune serios la îndoială originalitatea melodramei românești. În teatru se traduce mult din Victor Hugo, Alexandre Dumas, Casimir Delavigne, René Charles Guilbert de Pixérécourt, Victor Ducange, Auguste Anicet-Bourgeois, Adolphe Philippe D'Ennery, Félix Pyat etc. Traducerile și adaptările se fac adeseori de către înșiși autorii noștri dramatici, care au astfel prilejul să se familiarizeze cu o tehnică specială de teatru. În aprecierea originalității operelor vremii, trebuie să ne raportăm la realitatea literară și artistică a unei epoci în care accepția noțiunii de proprietate este sensibil diferită de cea de astăzi. În analiza operei trebuie deci disociate tiparele exterioare împrumutate de conținutul legat de realități autohtone, trebuie urmărit cum schema adoptată slujește expunerii unor situații locale. Măsura originalității o dau introducerea de tipuri ¹ surprinse în atitudini caracteristice și consemnarea unor moravuri autentice din viața epocii, menționarea de nume reale ale vremii, referiri toponimice, efecte de lexic, care imprimă culoare locală și istorică.

Una dintre vechile melodrame românești este *Fiul mazîlului*, de Alexandru Pelimon, apărută în volum în 1852, care grupează multe din motivele curente ale literaturii epocii:

¹ Este interesantă în această privință introducerea de către Iorgu Caragiale a unui personaj român, Ioan Olteanu, voluntar, participant la lupta grecilor pentru libertate și întregirea Greciei (scena VIII), în piesa pe care o semnează, dar care este o prelucrare: *Martirii Candiei*, București, 1867 (jucată în stagiunea 1866/1867 — direcția lui C. Dimi-

triade, sub titlul *Umbrele eroilor elini*). Introducerea prin prelucrare a unui nou personaj, inexistent în original, este curentă; și V. A. Urechîă, în adaptarea unei piese italienești, *Balul mortului* — 1872, imaginează un personaj de inspirație locală, evreul Burăh.

regretul pentru calmul patriarhal al timpurilor de odinioară, elogiul « vieții la țară », demascarea « prăpăstiilor » de vicii ale orașului, cochetăria femeii trecute care-și « meșteșugește » fața, patima stos-ului, care explică de ce tinerii toacă « starea părintească », descoperirea unor părinți onorabili grație cruciuliței de la gîtul orfanului pînă atunci persecutat etc.

Mai interesantă este « drama cu cîntece » *Actrița din Moldova*, de același autor, din 1852, mai ales pentru dezbaterea unor realități din teatrul românesc al vremii pe care o cuprinde. Pelimon, traducătorul multor melodrame care s-au jucat la noi, forțează într-un tipar străin ² un material original. Piesa ambiționează să facă portretul unei actrițe scrupuloase, cu conștiință artistică, cu sentimentul desăvîrșirii prin artă; personajul principal și titular este Smaranda. Locul și anul acțiunii: Iași, 1841. Actul II introduce spectatorul în culisele teatrului românesc, în atmosfera specifică dinaintea premierei, care este în cazul acesta *Văduva vicleană*. Sînt menționați actori cunoscuți ca Greceanu, Idieru, cu intenții malițioase; apar subreta costumieră Măriuța, lampistul (care formează împreună cuplul comic), diletanta, regizorul. Asistăm la o repetiție (scena VIII), un prilej de a satiriza atît reducerea interpretării partiturilor comice la strîmbături și scâlămbăieli, la efecte exterioare, proprii paiațelor și pehlivanilor din bîlciuri, cît și exagerarea declamației în interpretarea tragediei. Acest act întrerupe mersul acțiunii și, în ansamblul melodramei, dă impresia unui corp străin care aderă la subiect doar prin personajul actriței; el este în întregime construit cu tendință critică, directă la obiect, alimentată de o sinceră cointeresare în acțiunea de înnoire a teatrului. Este deplînsă și dezorganizarea administrativă, dar mai ales decăderea artistică a teatrului. Pe lîngă prejudecățile existente privind cariera actricească, pe lîngă condiția umilă a actorului silit « să se tîrască pe la ușile celor mari », se recunosc obiectiv și din partea artiștilor anumite vini în comportament: « noi înșiși sîntem cauza pentru toate acestea căci nu ne conservăm demnitatea », spune la un moment dat regizorul. Elementele de autentică inspirație românească din actul II justifică originalitatea piesei *Actrița din Moldova*, care se cere confruntată cu *O repetiție moldovenească*, de C. Caragiale, cu *Creditorii*, de V. Alecsandri, ca făcînd parte din aceeași familie de piese. E curios că despre reprezentarea scenică a acestei piese direct inspirate din viața teatrală ieșeană, a cărei eroină: actrița Smaranda, duce în mod firesc gîndul la Smaranda Merișescu, în plin succes la vremea aceea, nu se găsește nimic consemnat.

O melodramă cu tîlhari armați și cu putere, care-și dezvăluie din titlu intenția, este *Cum era acum 20 de ani sau Furii prinși*, de Ion Lerescu, publicată în volum în 1855. Este înfățișată atragerea în capcană a unui renumit bandit, pe capul căruia stăpînirea pusese preț, de către o tînră fată dornică să se arate, printr-o faptă de curaj, vrednică de a fi nevasta unui poteraș. Cîteva scene sînt menite să accelereze pulsul spectatorilor: Șuța, singură cu fricosul Pîrvu, rezistă în cîrciuma înconjurată de ceata tîlharilor, al căror căpitan este încuiat în pivniță. Elementul de surpriză îl constituie Marin, unul dintre personaje, care, deși în scenă de la primele replici, se descoperă abia la sfîrșit ca fiind de fapt iscoada hoților.

Constanței Dunca (rînd pe rînd: Constance de Dunka, Camille D'Alba, Constantia Dunca și în sfîrșit Constanța Dunca, scriitoare și de limbă franceză, membră a mai multor « societăți sapiente » din Paris, cum singură se intitulează) i se datorează o piesă care aduce ceva nou, în raport cu ce se scria în anii 1850–1870: *Martyra inimei*, jucată la 14 mai 1870, pe scena Teatrului cel Mare din București. Tema dramei o constituie constatarea că legea, oprind urmărirea paternității, acoperă seducțiunea și consecințele acesteia. Firește, e vorba de o melodramă care, în actele III, IV și V, plătește un tribut greu convențiilor genului, dar care reprezintă un proces de adîncire și nuanțare psihologică, dovedește luciditate și lipsă de sîfială în observația reală și care, totodată, realizează o concentrare și o esențializare a replicii. Dincolo de subiect, de clișeele neconvingătoare, de artificialitatea lui, piesa trăiește printr-o serie de notații reale și de distincții subtile. Păstrînd proporțiile, trebuie observată

² Din care nu lipsesc: clasicul răzbunător în manta neagră, a cărui identitate se dezvăluie abia în actul final, împușcături, lovituri de cuțit, azvîrliri pe geam, urmăriri, deznodămîntul care le ordonează pe toate spre binele celor

buni și drepti: fata își regăsește iubitul, iubitul portofoliul (cu portretul), mama recapătă hîrtiile hotărîtoare ale procesului de moștenire . . . etc.

cîştigarea unei perspective specific teatrale în dispunerea materialului dramatic, precipitarea acţiunii după un prim act expozitiv, forţa de caracterizare a actului al II-lea, acţiunea simultană pe planuri diferite din acest act, finalurile sugestive ale actelor I şi II, amprenta autenticităţii şi siguranţa mînuirii dialogurilor suprapuse în actul V (scena cafenelei); de asemenea, îmbogăţirea limbii, supleţea ei. În privinţa limbii, cel mai mare merit al firescului stă încă în raritatea sa.

Dezbaterea actualităţii, pe care o cuprinde indirect şi fragmentar drama istorică şi denaturat melodrama, revine într-o mare măsură comediei. Ideea Unirii antrenează o participare spontană a autorilor dramatici, naivă de cele mai multe ori, insuficient condiţionată artistic, dar încălzită de un elan sincer. Ideea comunităţii naţionale a tuturor românilor, constantă în conştiinţa poporului, cu toate că Ţara Românească şi Moldova au avut veacuri la rînd existenţe politice separate, este puternic agitată atunci cînd sînt întrunite condiţiile sociale favorabile dezvoltării ei într-o acţiune politică. În literatura românească există un capitol, cu caracter ocazional fără îndoială, care reflectă ideea Unirii în preţiuul evenimentului, în timpul lui şi după aceea³. Dramaturgii se alătură entuziasmului general şi, după puteri, înregistrează actul istoric cu sentimentul unei îndatoriri patriotice. În afară de propaganda unionistă indirectă, cuprinsă în diferite drame istorice originale, pregătirea Unirii şi realizarea ei îşi găsesc reflectarea nemijlocită în numeroase farse, vodeviluri, canţonete, comedii alegorice, evocări fantastice, dialoguri politice, « tablouri naţionale », care, toate, au partea lor de contribuţie în sensibilizarea opiniei publice. Caracteristică pentru producţia dramatică unionistă este orientarea spre social a investigaţiei autorilor vremii, a căror forţă de observaţie şi spirit de distingere critică se dovedesc în creştere.

Unul dintre primii noştri dramaturgi, I. Dimitrescu-Movileanu, scrie în 1855 o comedie originală cu cîntece intitulată *Smărăndiţa, fata pîndarului*, o pledoarie pentru triumful iubirii curate, pentru emanciparea tinerilor de sub tirania foilor de zestre, pe de o parte, iar pe de alta o îndrăzneată satiră împotriva arendaşilor. Ascuţişul ei a făcut ca piesa să fie interzisă la teatrul din Cîmpulungul Muscelului (31 decembrie 1857), de către cîrmuitorul judeţului, şi este posibil ca piesa să fi îngrijorat şi prin chemările voalate la Unire, din diversele cuplete cîntate.

Alături de asemenea piese, în care îndemnul la Unire este comunicat cu timiditate, circulă altele, al căror mesaj este exprimat deschis şi curajos. Deschizător de drum este şi în acest sector Alecsandri, cu *Păcală şi Tîndală* (1857), cu *Cinel-Cinel* (1858). *Trombiţa Unirii*, de C. D. Aricescu (1857), se înrudeşte tematic cu dialogul politic al lui Alecsandri, cu diferenţa că Aricescu evită ridiculizarea şi adoptă în general un ton grav. O chemare avîntată la Unire face Mihail Pascaly, în piesa *Viitorul României*, jucată în 1858 şi publicată în 1859. Spre deosebire de alţi autori, el părăseşte lumea realităţilor imediate şi-şi caută subiectul într-o epocă trecută. În finalul piesei, poetul romantic Cîrlova, interpretat de Pascaly, profetizează gloria ţării, legînd-o de înfăptuirea Unirii. O formulă de amestec între elemente reale şi elemente istorico-fantastice adoptă P. Grădişteanu, în scrierea sa *O noapte pe ruinele Tîrgoviştei sau Umbra lui Mihai Viteazul* (1857), des reprezentată în cea de a doua jumătate a secolului trecut, o succesiune de scene simbolice: Muntenia şi Moldova – două surori vor să-şi unească grădinile; umbra lui Mihai Viteazul este folosită în sprijinul Unirii, un înger păzitor neutralizează încercările de dezbinare ale duşmănosului Satan.

Visul păstorului român sau *O zi a serbării Unirii*, de moldoveanul Panaite Popazolu-Zineanu, piesă rămasă în manuscris, reprezintă tot o încercare patriarhal-idilică de difuzare a ideii de Unire. Acţiunea are loc, după specificarea din manuscris, în vara anului 1858 în munţii Neamţului. Mediul evocat este cel ţărănesc. Motivul nunţii, firesc simbol al Unirii, este des folosit în această dramaturgie ocazională; introducerea lui în piesa lui Popazolu-Zineanu confirmă o modalitate literară a vremii, ca şi imaginea alegorică a celor două tinere fete « îmbrăţoşate ».

³ T. Vianu, *Literatura Unirii Principatelor*, Bucureşti, 1960.

De la proorocirea, prin 1857, a ciocnirii pământului cu un « comet » pornește Iorgu Caragiale, în șansoneta *Cometul sau Astronomul voiajor*. Într-un mod naiv, dar hazliu, autorul interpretează intenția diversionistă a zvonului și o satirizează. În final, el îndeamnă deschis la Unire: « D-aia și cometul ce s-a anonțat / Poate e-o minciună a vreunui învățat / Dar să lăsăm, să nu mai vorbim, / De alte mai bune să ne chibzuim. / Aideți împreună cu toți să urăm / Frăție ! Unire ! Un glas să strigăm »⁴. *Cometul* nu este de altfel singurul cântecel al lui Iorgu Caragiale care cuprinde chemări la Unire. Și în *Surdul*, șansonetă comică compusă și cântată de actor în 1857, sînt introduse asemenea îndemnuri; de altfel dedicația sună: « Românilor și Moldovenilor, ca omagiu de recunoștință și urare intimă ».

După cum mișcarea care pregătește Unirea reprezintă o sursă de inspirație, actul propriu-zis al Unirii constituie de asemenea subiectul cîtorva piese. Autorii sînt în general aceiași. Iorgu Caragiale compune un tablou național, *Moș Trifoi sau Cum ți-i așterne așa-i dormi* (1859). Apar aceleași personaje, Moldova și Valahia, « încatenate » pînă cînd un grup de tineri anunță înfăptuirea Unirii. Tabloul alegoric final, cu foc bengal, cu strigăte generale de « ura ! să trăiască Prințipatele Unite ! », versurile adresate direct publicului, sînt curente în dramaturgia vremii. Într-un spirit foarte înrudit cu tabloul lui Iorgu Caragiale scrie și C. Halepliu *Serbare națională sau Visul fericirii* (1859), dedicată « măriei sale prințului stăpînitor al Principatelor Unite Moldova și Valahia Alessandro Ioan I pentru ziua de 8/20 februarie 1859 ». Titlurile piesei spun destul despre sentimentele conținute. Referirile din cuprins la vremelnica unire a țărilor române sub Mihai Viteazul sînt firești la autorul care compusese cu cinci ani înainte – 1854 – drama istorică *Moartea lui Mihai Viteazul la Torda*.

Compunerea lui C. D. Aricescu, *Sărbătoare națională sau 24 ianuarie 1859*, nu se oprește numai la aspectul festiv al evenimentului, ci merge mai adînc și surprinde reacții ale diferitelor pături sociale. Țăranii din piesă primesc vestea Unirii cu bucurie și cu nădejdea că vor scăpa de legiurile strîmbe. Ei își găsesc în ostași aliați cu care fraternizează. În schimb, zapciul și arendașul, temători de consecințele posibile, devin lingușitori, se căinează în taină și văd în Cuza pe omul care îi va stingheri.

Comedia, peste care se proiectează, uriașă, umbra lui Alecsandri, scrutează prezentul sub diferite aspecte. Ca și pînă la 1848, moravurile formează ținta principală a comediilor care, în situații noi, continuă motive atacate anterior. Din nou este înfățișat contrastul dintre ceea ce sînt oamenii și ceea ce vor să pară; din nou este dezbătut dezacordul dintre generația veche, pe punctul de a dispărea, și generația nouă, a progresului; revine critica superficialității tineretului emancipat, care asimilează neînțelept concepții nepotrivite cu tradiția, înțelegînd din ele numai ceea ce satisface interesele personale. Franțuzomania și în general atitudinea cosmopolită, de dispreț pentru capacitățile naționale, își găsesc denunțarea în comediile vremii. Deși se ticluiesc din interes, căsătoriile sfîrșesc prin a fi din dragoste, cu concursul uneori al farmecelor și descîntecului; într-o epocă în care banul hotărăște totul, șarlatanii și « coțcarii » foiesc pretutindeni: comedia se simte datoare să prevină eventualele victime. Stricătorii de limbă, ca obiectiv comic, reprezintă o veche tradiție, care poate fi urmărită de la primele manifestări ale dramaturgiei originale. Dar apărarea limbii, o preocupare esențială în epocă, cîștigă în vigoare nu numai prin repetarea atacurilor cît mai ales prin diversificarea lor: tendințele de alterare a limbii naționale, disputele filologice curente ale vremii stimulează observația critică a lui Alecsandri, Istrati, Hasdeu.

Intervin bineînțeles și teme încă neîntîlnite, legate de particularitățile de evoluție ale societății românești, de dezvoltarea capitalismului în complicitate cu moșierimea: satira politico-maniei, a politicii liberale și a celei conservatoare, a corupției – cauză a instabilității guvernamentale, a frazeologiei, a demagogiei parlamentare; de asemenea conflictul dintre două categorii ireductibile: stăpînii și slugile. Pe lîngă nelipsitul bătrîn sgîrcit, soțul absurd de gelos, tînărul franțuzit, străinul cu jargon specific, își fac loc odagiul obișnuit

⁴ Pericolul cometului din 1857 preocupă și pe actorul, poetul și dramaturgul Costache Caragiale, care, în monologul

Biciuirea cometului (1857), se alătură fratelui său, ironizînd și el prevestirea catastrofel.

să ia bacșiș, jălbarul cu călimările la brîu, avocații palavragii, bolnavii închipuți, soacra indiscretă, nevasta a cărei ambiție este ca soțul să fie un deputat guraliv. Comentariul satiric de mare mobilitate al actualității trebuie pus negreșit în legătură cu înmulțirea foilor umoristice, caracteristică în presa noastră în jurul lui 1860, ca și cu înflorirea unui gen nou în teatru, revuistica.

Ca și în cazul dramei istorice, comedia vremii este afectată unor teme, nu pornește de la caractere; comedia este de moravuri, fără adînci sondaje în materia adoptată, folosește din plin comicul de situație și mai ales comicul de limbaj (jocul de cuvinte, pronunția greșită, nedefinirea exactă a unei noțiuni, greșita întrebuintare a unui termen etc.). Spiritul de persiflare are în comedie cîmp larg de desfășurare, dar nu se ridică destul de frecvent la un necesar nivel literar.

O serie de comedii-vodeviluri, care s-au jucat la vremea lor de trupa lui C. Dimitriade, se datorează unuia dintre cei mai productivi autori dramatici, Ion Dimitrescu-Movileanu: *Badea Deftereș sau Voi să fiu actor la Iași* (1849), *O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor* (1852), *Logofătul satului* (1852), *Smărăndița sau Fata pîndarului* (1855). În *Badea Deftereș*, farsa pornește de la atracția magnetică a teatrului asupra unui biet cîntăreț de strănă, a unui psalt slab de minte, care se visează actor tragic, cu «role d'alea serioasele, grozavele! de care ți se zbirlește părul în cap!». În forfota colorată a personajelor lui Dimitrescu intră țărani, arendași, cucoane de mahala, «domnișori de modă», slugi, întotdeauna cîte un străin al cărui jargon e încărcat de intenții comice.

Comediile lui C. Halepliu reînvie motive din piesele de debut ale lui Alecsandri și din teatrul lui Costache Caragiale, fără scînteierea modelelor. El își plasează acțiunea comediilor în orașe de provincie (Slatina – *Ucenicul șarlatanului*, 1851, Buzău – *Săracul cîstit*, 1851); personajele sînt tineri de bani gata, trimiși fără folos la studii în străinătate, de unde se întorc cu pretenții și expresii argotice pe care le pronunță prost: «morblu!», lingușitori interesați care trăiesc din punga celor ce-i ascultă (*Ucenicul șarlatanului*), străini vorbind stricat românește (*Săracul cîstit*), dar și oameni cîstiți și integri, care se opun figurilor negative. Deși proza este inferioară, există ambiția caracterizării prin limbaj: iată cum vorbește un negustor despre fiul său: «deși tinerețile în ziua de azi au scăzut în cursul pieții... numitul meu fiu este de o calitate foarte bună» (scena III, act I).

Scrisă poate pentru a fi jucată în cerc închis, de amatori, la vîrsta de 19 ani, în 1853, de Al. Depărățeanu, comedia-vodevil *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* reflectă aceeași societate în prefacere și contraste, aceleași reacții diverse în fața rapidei schimbări de moravuri caracteristice vremii, zăgrăvite în general de toți vechii noștri comedioграфи. Contradicțiile personajului titular, Gulică, exponent al curentului nou în fața căruia cedează, puțin cîte puțin, bătrînii ruginiți, împiedică formularea unei concluzii prea precise. Întepăturile satirice sînt însă multiple în această comedie agitată, veselă, cu accentuată atmosferă locală. Străbate și din *Don Gulică*, ca și din *Grigore Vodă*, ca din toate scrierile autorului *Vieții la țară*, nostalgia pentru viața de senină și liberă contemplare specifică satului.

Descîntecele și vrăjile de dragoste revin ca un motiv constant în comediile, muzicale cu concursul lui Al. Flechtenmacher, scrise de Eugeniu Carada în tinerețe: *Urîta satului* și *Cimpoiul dracului*. În *Urîta satului*, de fapt o prelucrare după *La petite Fadette*, de George Sand, răbufnesc în repetate rînduri aluzii amare la abuzuri de ordin social, ceea ce nu scade din tonalitatea generală idilică, artificial confecționată, a acestor piese cu personaje în costume naționale strălucitoare, cîntînd și jucînd hora mare.

Popularii Păcală și Tîndală devin personaje de teatru încă înainte de apariția scenei *Păcală și Tîndală*, de V. Alecsandri (1857), în comedia lui Al. Pelimon, intitulată *Păcală și Tîndală* sau *Și-a găsit tingirea capacu* (1854), jucată la Iași de N. Luchian, C. Bălănescu, Smaranda Merișescu...etc. Perechea este bine diferențiată: Păcală e ager, capul răutăților, inițiator al tuturor poznelor și «păcălelilor», cu școala vieții făcută pe lîngă un popă și pe lîngă un cerșetor, care agonisise din mila și pomana altora atît cît să-și facă o perêche de case. Tîndală e credul, mîncăcios, băutor, leneș și mincinos. Păcală își joacă stăpînul pe degete, luînd *ad litteram* tot ce spune acesta: dă foc catastifului de vreme ce stăpînul a exclamat «arză-l focul», dezleagă boii, fiindcă stăpînul strigă «mă faci să-mi ies din boi afară» etc.

Scrisă în 1853, publicată în 1857, comedia în trei acte *Cuconu Zamfirache*, de Ioan Bujoreanu, aduce în scenă personajele tuturor producțiilor comice ale anilor 1840–1860: soțul bogat și necioplit, pe care nevasta ambițioasă îl pune să învețe franțuzește, țiganul obligat să poarte livrea ca să treacă drept lacheu, îndrăgostitul latinist care vorbește în *-ciune*, nemțoaica a cărei românească vizează efecte de ilaritate. Interesant este că, după un procedeu folosit și de alții, autorul, care este și actor, face reclamă teatrului românesc și inserează în cuprinsul piesei fel de fel de apeluri, ba chiar afișe autentice, fiind direct interesat în prosperarea teatrului.

Datînd din 1856, anul dezrobirii țiganilor în Moldova, « idilul cu cîntece » *Țiganii* dovedește că autorul său, G. Asachi, știe uneori să atace și subiectele foarte actuale ale realității locale, ceea ce este meritoriu, chiar dacă introducerea muzicii din *Il Trovatore* sau din *Puritanii* în corul din șatră scade considerabil din realismul scenelor.

Un document de bun simț moldovenesc, care a biruit la urmă asupra tuturor pretențiilor și « modelor », a socotit Nicolae Iorga piesa *Babilonia românească, farsă filologică într-un act*, scrisă de Neculai Istrati în 1860. Piesa s-a jucat după moartea autorului (1861) în stagiunea 1867/1868, la « Teatrul Social al tinerilor juni (!) din Urbea Iași ». Ca o reacție împotriva variatelor încercări de forțare a limbii și într-un spirit de rezistență cu veche tradiție în dramaturgia originală, autorul dramei istorice Mihul ride cu poftă de data aceasta de stricătorii de limbă și de justificările lor. Nu scapă nici franțuziții, nici grecizanții, nici adepții italianismelor, nici latiniștii, nici puriștii – care înlocuiesc toate neologismele și ajung să spună sabiei « lung-lat-taiul », după cum nici ortografiile deosebite ale fiecăruia. Scopul demonstrației existînd, mai era nevoie de un subiect: într-un mod destul de artificial, acesta a fost furnizat de cortegiul peșitorilor Duducăi, care se fac pe rînd ridicoli.

Satira nu se oprește numai la limbă, din cînd în cînd străpunge mai adînc: « frunzăritorul de cuvinte străine » este adesea « om de toate culorile, închinat la toți străinii, peștriș și în principii ca și în vorbe și bun instrument cui știe a-l întrebuița ». În compunerea răvașelor scrise de pretendenții vexați, care cer satisfacție, răvașe care ilustrează divers « babilonia » fiecăruia, Istrati se dovedește spiritual, plin de haz în alegerea termenilor, bun cunoscător al jargoanelor satirizate. « Farsa filologică » a lui Istrati este rudă directă cu viitoarea comedie, *Ortonerozia*, a lui B. P. Hasdeu.

Tot din 1860 datează prima din comediiile lui G. Baronzi, *O farsă din zilele noastre*, autor care de acum încolo va tot publica: *Nătărăii* (1876), *O scenă dintr-o mie* (1877), *Lumea se dă pe ghiață* (1877), *Ordinea Zilei* (1879), *Barba lui Ștefan cel mare* (1882), *Comedia stelelor* (1882), *Caritatea în costum de carnaval* (1887). Apare des în comediiile lui Baronzi politicianul, alegător, deputat, care – « nătărău » – speră în schimbarea ministrului ca într-un leac miraculos și se închipuie indispensabil regimului. Disprețul pentru politicieni transpare mai cu seamă în *Ordinea zilei*, care înfierează în egală măsură și pe liberali (« roșii ») și pe conservatori (« albi »), și unii, și alții nesinceri și mai ales interesați. Destul de variate sînt mijloacele comice ale lui Baronzi: nedefinirea exactă a unei noțiuni (« agronomia... și cîți clăcași are pe agronomia aceea? » – *O farsă din zilele noastre*), pronunțarea greșită a unui nume propriu (Arțagan, Argațan – *O farsă din zilele noastre*), în general, vorbirea defectuoasă (« v-aduc o cucoană de la plăcinta mare cu carne pentru ziua de mastică », în loc de « v-aduc o plăcintă cu carne de la cucoana mare, pentru ziua de onomastică » – *O scenă dintr-o mie*) etc. Comicul nu este numai verbal ci și de situații, oscilînd de la nuanța mai subtilă (de ex. abonarea lui Caracaleț, care nu știe să citească, la gazete – *Nătărăii*) la bufonerie (alunecarea pe parchetele prea ceruite – *O farsă din zilele noastre*, scăparea plăcintei de pe acoperiș pe capul unei cucoane în trecere într-o birjă – *O scenă dintr-o mie* etc.). Există și un comic de aluzii: « avem cafea s-astupăm toate gropile din oraș, zahăr să zidim o cetate, spirt să îmbătăm patru regimente de voluntari, dar ceea ce ne lipsește este apa. Știi, cu beția servitorilor de astăzi... » (*O scenă dintr-o mie*).

În rîndul autorilor comici ai vremii trebuie numărat și G. Tăutu, care publică în 1863 niște dialoguri satirice în versuri, intitulate *Scene contemporane*, iar în 1872 *Odagiul socru sau Vasilică dragu tatii* și în 1873 *Rîndașul grădinii primăriei*. În *Odagiul socru*, bătrînul

servitor din cancelaria tribunalului stă de vorbă direct, sincer și naiv, cu publicul, dezvăluind fără intenție, dar desigur din intenția autorului, corupția care domnește pretutindeni.

Pantazi Dimitrie Ghica, ironizat de Eminescu, de Hasdeu și de Caragiale, dar apreciat de Alecsandri, este un autor dramatic jucat la vremea lui. Dintre comediiile sale, *Iadeș* (1866) este o « bluettă » care se sprijină pe confuzia unui gelos, ca de altfel și *Sterian pășitul* (1867). Quiproquo-urile domină și întrețin comicul, schimbul de replici se precipită și capătă strălucire. Personajele poartă nume burlești, cu caracterizări conținute, Burdud Svăpăitescu (*Iadeș*), Mișelache Porcescu, Mirșăvița Lingușescu (*Ca la noi la nimeni* – 1869), principele Prpstskof și comitesa Palavragescu (*Munteni și Moldoveni* – 1869). În *Sterian pășitul* lauda directă a lui Alecsandri își găsește locul chiar în textul dramatic.

Motivul geloziei se regăsește în comedia într-un act *Oda la Eliza*, de V. A. Urechia, care în stagiunea bucureșteană 1868/1869, s-a bucurat de succes, grație interpretării pare-se excelente: cele trei personaje au fost M. Pascaly (soțul), Matilda Pascaly (soția), D-na Flechtenmacher (servitoarea). Curiozitatea trezită din prima scenă (cine poate fi Eliza)? se susține pînă în penultima scenă, cînd în sfîrșit se află că Eliza e o moșie rîvnită. O serie de aluzii acide, referitoare la actualitatea politică, la poezia de proastă calitate sînt strecurate de-a lungul dialogurilor conduse cu vioiciune. Piesa a fost tradusă în italienește, în timpul vieții autorului.

Dintre celelalte comedii ale lui Urechia, *Anghina defterică* stagiunea 1871 – 1872, lasă oarecare libertate de improvizație actorului: se vorbește în text de Millo (« actorul ăla gros cu burta pe genunchi ») și interpreta personajului Zamfira, Frosa Sarandi, e îndemnată să-l imite în scenă pe vestitul actor, ca și pe Adelaida Ristori (« mai bine cu părul vîlvoi, grozav, ca talianca ceea de astă vară »), recent în turneu prin București.

Și la Urechia, numele personajelor sînt de fapt porecle: Pălăvrăgescu, Fluștureanu, Spanac etc. (*Avocat ori paiată* – 1876), Tobă-de-carte, Ștengărescu (*Sfîntul Nicolae și copiii cei cuminți* – 1874), Mușeșel, dr. Calamitate (*Anghina defterică*). Ca la Alecsandri și la alți autori, se încorporează în text reclama directă pentru spectacolele românești (*Avocat ori paiată*).

Dacă nivelul calambururilor se menține la acela din piesele lui Baronzi (« școala de adulteriu » în loc de « școala de adulți » – *Anghina defterică*), calitatea dialogurilor este superioară prin ritm și spiritul de ripostă are vervă.

O căsătorie în lumea mare sau Cămătarul, de Grigore Ventura, jucată de compania Pascaly în stagiunea 1871/1872, este o piesă cu pretenții mai susținute de satiră, fără ca autorul să fie un revoltat. Povestea unei neînțelegeri conjugale, de altfel remediabile, este pretextul punerii sub lupă a unor moravuri din lumea « mare »: complezența soților la adultere profitabile, spiritul de intrigă și prietenii primejdioase, puterea banilor, patima jocului de cărți, falsitatea manierelor aristocratice. Doamna Berignano este, la altă scară, o Coană Chiriță, care preferă în vorbire franceza – pe care însă o cunoaște – și pe care produsele naționale o dezgustă. Înfruntarea prelungită de păreri dintre evreul Natanzon și Volbureanu, rezonurul piesei, încearcă, fără violențe, o argumentare a antisemitismului. Problema evreiască pătrunde pentru prima dată în dramaturgie altfel decît prin frecventul personaj de comedie, perciunat și cu accent specific.

Și ca autor dramatic, Matei Millo, statornic, a săpat, la adăpostul genului comic, atitudinea lipsită de scrupule, mercantilismul noii forțe burgheze, ca și mentalitatea perimată a lumii feudale. În general, comediiile sale sînt prelucrări, care introduc însă în țesătura lucrării străine personaje și evenimente luate din societatea românească. Deși *Spoielile Bucureștilor* (1863) este o adaptare după o piesă franceză, *Les coulisses de la vie*, personajele Affifescu, bancher, și « de » Moftureanu, politician, sînt tipuri locale și înțelegerea lor finală, trecînd peste desconsiderarea reciprocă intimă, reflectă exact fenomenul caracteristic al frontului comun de interese dintre reprezentanții finanței și cei ai politiciii.

Și *Apele de la Văcărești* (1865 – 1866) dezvăluie rapacitatea, corupția, minciuna, impostura, demagogia, pretutindeni prezente; în trecere, surprinde și condiția specială a femeii, considerată păpușă de lux, ba chiar încearcă justificări explicative ale situației, care dovedesc pătrundere socială (scena XIV, act I). Pretextul piesei l-a oferit o împrejurare reală, descoperirea unor izvoare presupuse minerale lîngă București, la Văcărești, și proiectele de exploatare a acestor ape feruginoase.

Mai răspicat, monologul celebru « Haine vechi, haine purtate, haine vechi, haine pătate... » (iulie 1876), care a stîrnit mare vîlvă și a avut drept consecințe demisionări și interpelări în parlament, căci se lega de manevre ale marilor demnitari, conturează tăios și atacă usturător, printr-o sugestivă metaforă artistică, mascarada politicianistă, farsa alegerilor « democratice », venalitatea — criteriu al vînturărilor atîtor guverne.

Prin cupletele sale curajoase, de un haz adesea grotesc, Millo, fără a avea ambiția originalității — el uzează, de exemplu, în repetate rînduri de Chirița, invenție a lui Alecsandri —, recompune în imagini scenice lumea actualității lui, deformată de dorința parvenirii și de cupiditate. Capacitatea lui de portretizare ca autor trebuie legată de talentul lui de actor, inegalabil, spun contemporanii, în a impune un tip. De altfel, în compunerile lui dramatice, Millo are întotdeauna în vedere roluri concepute să-i convină. În *Apele de la Văcărești* și-a rezervat nu mai puțin de șapte personaje pitorești: Mustăcică, un împărțitor de ziare, un ovrei care nu pleacă în America, un impiegat la regia tutunului, un împărțitor de timbruri, un licențiat în ... spirtuoase, Dnul Foncierescu — proprietar român.

Sub raportul dialogurilor trebuie observat că puterea de expresie crește; dialogul devine un instrument suplu și ingenios al reproducerii graiului viu, al exprimării realității.

Deși a existat o literatură oficială de gloriificare a biruințelor de la Grivița și Plevna, realele implicații morale și sociale ale războiului pentru Independență nu și-au găsit expresia corespunzătoare în literatură. Un « entuziasm comandat și artificial, cu ștampile de furnizori ai Curții »⁵, banalitatea, absența avîntului bărbătesc sincer, a căldurii, pe care le dă numai cunoașterea directă a adevărului, caracterizează producția originală cu tema războiului, fie ea și semnată de Alecsandri. Realismul războiului a scăpat și autorilor dramatici; impresia de ansamblu pe care o generează drama patriotică este a unui război în care suferința rămîne fără rezonanță. Evocarea evenimentelor legate de lupta pentru independență diluează dramatismul războiului, menține convențiile curente ale dramei istorice (ample mișcări de figurație, efecte pirotehnice, tirada patriotică retorică). Ambiția autorilor este de a oferi superproducții spectaculoase. Patriotismul este aplicat cu ostentație, dar nu străbate din interior, declarațiile înlocuiesc adevărul omenesc, personajele sînt de inconsistența celor de operetă. Încă o dată, pana lui I. L. Caragiale acuză cu violență măsluirea realității și o greșită înțelegere a artei⁶.

Uneori piesele tratează tema apărării independenței țării la modul comic, ceea ce este reprobabil și chiar jenant, de pildă cançoneta *Sergentul rănit*, de G. Baronzi (1877). Firește, la altă scară, tendința bagatelizării războiului, reducerea resorturilor lui patriotice se regăsesc și în drama *Curcanii*, de Grigore Ventura (stagiunea 1877/1878). Invers decît în dramele istorice de pînă acum, în care prioritate avea cîștigarea ori pierderea bătăliei, susținerea interesului pe durata desfășurării celor trei acte ale piesei o îndeplinește nesiguranta întîlnirii, în timp de război, a celor doi îndrăgostiți, Adela și Lupu⁷. După regăsirea îndrăgostiților, care și-au verificat trăinicia sentimentelor, autorul elaborează un final dramatic, pentru ca tonalitatea cerută de temă să rămînă gravă, mai ales că în război se moare adeseori: căpitanul de dorobanți Coroiu, amic devotat al îndrăgostiților, cade cu drapelul în mînă.

Scenele de pe front au alură de reportaj și, prin diversitatea tipurilor de ostași adunați în tabăra română (soldați — ofițeri, țigani, evrei, englezi etc.), oferă materie pentru o interpretare colorată și pitorească. Cîntece, coruri, un solo de vioară al unui personaj țigan agrementează piesa. Mișcări de trupe, marșuri, bubuit de tunuri, fluturări de drapele etc. se înscriu în conformismul « ottocentesc » al spectacolelor « istorice », care cereau o anumită emfază regizorală, cu diferența că de data aceasta evenimentele evocate fuseseră efectiv trăite foarte recent, în anul reprezentării piesei chiar. Povestirea amănunțită a luptelor favorizează tirada patriotică exaltatoare, cauza neatîrnării și integrității patriei nu lasă pe nimeni indiferent. Scenele ce au loc la Iași dau prilej mușcăturii satirice: cucoanele își comandă căciuli de dorobanț « à la Plevna », bătălia de la Grivița se poate vedea în piață, la « panoramă ».

⁵ N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934, p. 240.

⁶ I. L. Caragiale, *Despre teatru*, București, 1957, p. 134 — 135.

⁷ Chiar autorul simte disonanța poveștii de dragoste în plin război și — în citeva rînduri — scena IX, prolog, scenele VIII, X, act II — îi autodenunță și îi persiflează inoportunitatea.

Înrudită cu piesa *Curcanii*, prin evocarea unor evenimente ale anilor 1877–1878, pe malul Dunării, este altă dramă a lui Gr. Ventura, *Peste Dunăre* (1879). Prin diversele pribegiri ale personajului Stanca, sîntem purtați de pe malul românesc al Dunării în haremul unui « miralai » – colonel turc la Vidin, apoi printre bulgarii urgisiți sub jugul turcilor și bulgarilor « turciți ». Apar și în această piesă dorobanții « curcani », cîntînd versuri de Alecsandri, și diferite alte personaje cu jargon specific : grecul cîrciumar, institutorul ardelean. Concentrării intrigii din *Curcanii* îi urmează în *Peste Dunăre* o alambicată complicare a ei.

Oricare ar fi justificarea patriotică, nu se poate scuza platitudinea poemei dramatice *Visul Dochiei* (1877), compusă în limba franceză (*Le rêve de Dochia*) de Frédéric Damé, tradusă în versuri de T. Șerbănescu și D. C. Ollănescu, reprezentată pe scena Teatrului Național din București în octombrie 1877.

Singură piesa *La Plevna!* emite un sunet mai grav, exprimă și comunică o emoție autentică, evită concesiile. În fața morții nu mai rezistă nici un fel de prejudecăți, vecinătatea ei imediată zdruncină cele mai ambițioase orgolii. În ceasurile grele ale războiului, violenta ieșire anticosmopolită (de altminteri de veche tradiție în dramaturgia noastră)⁸ obligă la o meditare serioasă, la o revizuire de atitudine. Drama în versuri, pe care G. Sion o dedică sincer și cald celor care au luptat și căzut pe frontul din Bulgaria, s-a jucat în toamna 1877, cînd încă nu era în fază definitivă, concomitent la Iași, Galați (Fani Tardini, I. Anestin), București (Anicuța Popescu, Frosa Popescu).

Dacă aruncăm o ultimă privire asupra acestei dramaturgii minore pe care am parcurs-o, impresia este dublă: pe de o parte o neașteptată abundență de piese de teatru, din care, pe de altă parte, nu mai supraviețuiește astăzi aproape nimic. Între succesul de moment și ștergerea totală din evidență, poate fi găsită o măsură justă? Apariția, reprezentarea pieselor s-a justificat pentru că ele coincideau cu gustul unui anumit public, cu comandamentele unei anumite societăți în plină evoluție. Ceea ce azi ni se pare iremediabil depășit este ostentația afirmațiilor, ignorarea nuanțelor, a subtextului, mecanica laborioasă. E greu de făcut o sinteză a acestor eforturi, care, de altminteri, nu s-au coordonat nici în concepții și nici în alegerea mijloacelor. Din totalitatea lor se simte însă că dramaturgia noastră modernă e pe cale de a se desprinde.

R É S U M É

Cette étude, qui tient du domaine de l'histoire de la littérature dramatique roumaine, concerne le théâtre mineur dans la seconde partie du XIX^e siècle. Les auteurs proéminents, désormais connus, sont volontairement omis; mais pour les expliquer il faut suivre le parcours historique nécessaire, étudier antécédents, essais de néophytes et tentatives provinciales. Malgré leur inhabileté, leur rhétorique, le côté laborieux de leur construction, ces premiers ouvrages furent des exercices, des suggestions utiles et aussi une expérience indispensable dans le processus de l'éclosion des grandes œuvres.

Une brève introduction retient les traits qui caractérisent la production dramatique nationale de la période et qu'une vue d'ensemble favorise: en premier lieu l'attraction qui porte vers le théâtre tous les écrivains, sans restriction – soit qu'ils s'y consacrent, soit qu'ils ne s'en préoccupent que temporairement –, ensuite l'ampleur gagnée par le drame historique, la persistance du motif patriotique, la fréquence de la parodie du langage dans la comédie de mœurs de l'époque.

Le théâtre mineur du XIX^e siècle est divisé en drames historiques, mélodrames, pièces directement inspirées par les événements locaux de l'époque, comédies satiriques. Il est analysé chronologiquement et, quoique nullement homogène, en suivant son progrès continu, des œuvres d'imitation et d'improvisation aux œuvres de pensée originale; les deux filons traditionnels de la littérature dramatique roumaine – le drame historique et la comédie satirique – cherchent leurs voies et s'épaississent.

Enfin cette étude veut être aussi une étude des conditions de la représentation, de l'interprétation, autant que des œuvres théâtrales elles-mêmes, de l'ambiance sociale, du goût et du public au XIX^e siècle.

⁸ « Ne cresc părinții noștri mai mult în franțuzește
Și cînd ieșim în lume mai nu știm românește.

Literaturi străine protegem cit putem
Și-o carte românească în casă nu avem... » (scena III).

INTERLUDIU EXPRESIONIST PE SCENA ROMÂNEASCĂ. SPECTACOLE REGIZATE DE KARL HEINZ MARTIN (1922)

de MARGARETA ANDREESCU

Incercarea de față nu-și propune să facă o exegeză a expresionismului, să-i caute originile, să stabilească coordonatele sale geografice, să urmărească implicațiile și formele lui de manifestare de-a lungul timpului, nici măcar în teatrul românesc. În gândirea și practica noastră teatrală interbelică (și după aceea), expresionismul apare sub forma unor interludii spectaculare punctînd, din timp în timp, prezența unei anumite sensibilități și reacții artistice, care, mai ales la prima afirmare, a avut darul să zdruncine tihna unor spirite conservatoare. Ne propunem, în cele ce urmează, să ne oprim asupra primului interludiu expresionist pe scena românească.

Cu precursori ca Büchner, Strindberg, Wedekind, dramaturgia expresionistă, ca și literatura în general, se dezvoltă în Germania în jurul aceluiași reviste, *Der Sturm*, *Die Aktion* sau *Die weissen Blätter*. Încadrată unui fenomen artistic mai larg, literatura expresionistă fundamentată de teoreticieni ca Wilhelm Worringer, Theodor Lipps sau Kasimir Edschmid, nu va avea omogenitate, va cunoaște tendințe diverse, uneori chiar contradictorii. Hrănită de mizeria și angoasa războiului, de deruta înfrîngerii, de lipsa de perspectivă a unui tineret care a văzut sucombînd în sînge și batjocură o revoluție în care crezuse, dramaturgia expresionistă neagă ca neadevărată obiectivitatea naturalismului, ca mincinoasă idealizarea neoromantismului și a neoclasicismului. Ea relevă revolta omului pentru care s-a prăbușit însăși ideea de valoare, inclusiv a valorii lui umane, și care se apleacă introspectiv asupra lui însuși în încercarea dureroasă de a explora profunzimile cele mai ascunse ale propriului său suflet, de a-și explica propria existență, în brutala confruntare cu civilizația secolului marilor prăbușiri și speranțe. Este o revoltă generoasă, care, apelînd la modalități variate, rebele uneori, se exprimă prin simboluri ¹. Extatice sau groțeste, ele vizează elevarea spiritului uman, fie prin înălțarea lui în lumea transcendentală a ideilor pure, fie printr-o activizare și nouă orientare a gândirii, care să determine prefaceri în existența socială. În ultima instanță, literatura dramatică, preluînd idealul expresionismului, tindea spre o înnoire a omenirii. Pe aceste două direcții ale expresionismului în literatură, cu nenumărate nuanțe intermediare, uneori concomitent existente în opera aceluiași dramaturg (și care în condiții extreme își cristalizează evoluția pe planul convingerilor politice ²), o pleiadă de scriitori, mai ales tineri, creează o dramaturgie bizară.

Acțiunea care se prezintă în secvențe, deseori într-o simultaneitate de secvențe, nu desfășoară trama unui conflict sau a unei meditații filozofice, ci surprinde situații nodale,

¹ Cf. Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, 1965, p. 487—488.

² Cf. Camille Demange, *L'Expressionnisme allemand et le mouvement révolutionnaire*, în vol. *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, 1965.

concluzii, și este servită nu de personaje nuanțate psihologic, ci de « tipuri ». Ele, aceste « măști », aceste « caractere » poartă de regulă nume generice, folosesc un dialog sugestiv de o maximă concentrare, se exprimă sintetic, într-o manieră paroxistică. Dramaturgi ca Georg Kaiser, ancorat în probleme sociale, Ernst Barlach, evadând în lumea ideilor abstracte, Ernst Toller, hrănit de patos revoluționar, Fritz von Unruh, cu o aureolă de vizionar, pledând pentru umanitarism, Walter Hasenclever, fixat mai ales pe tema conflictului între generații, și mulți alții și-au câștigat, din punctul de vedere al evoluției teatrului, nu atât meritul de creatori ai unei literaturi perene, cât mai ales pe acela de înnoitori ai artei scenice. Reinhard Sorge, în drama sa *Der Bettler*, scrisă în 1912, indica, pentru episoadele care se desfășoară dincolo de cadrele realului, folosirea reflectoarelor. Ele vor decupa în spațiul întunecat al scenei un grup de personaje simbolice care înalță cu un patetism extrem o psalmodie versificată. Discuția despre ceea ce este drept și nedrept în soarta soldatului din drama lui Reinhard Goering, *Die Seeschlacht*, reprezentată în 1918 pe scena experimentală de la Deutsches Theater, « Das Junge Deutschland », era purtată de către mateloți cu fețele acoperite de măști de gaze. Atmosfera de exaltare generală care ștergea orice trăsături individuale ale personajelor era dominată de interpretul principal, Werner Krauss, alter ego-ul autorului, cu vorbirea sa de o severă simplitate, subliniată de mișcarea expresivă a corpului. *Die Wandlung*, piesa lui Ernst Toller, jucată în 1919 pe micul podium de la « Tribüne », în regia lui Karl Heinz Martin (despre care Gusti Adler va declara că deschide la Berlin adevăratul drum al expresionismului ³), a transmis mesajul autorului, de pe o scenă goală, pe care un panou, pictat în manieră expresionistă, indica locul acțiunii. Concertul de voci anonime, fără nuanțări psihologice, era condus de Fritz Kortner, cu mișcări bruște și puternice, cu o voce de trîmbiță ale cărei curbe tonale se prăbușeau brusc ⁴.

Și în arta scenică, la fel ca în literatura dramatică, se disting cele două tendințe fundamentale ale expresionismului: teatrul extatic (cu o filiație pornind de la Gordon Craig) al cărui ideolog s-a afirmat a fi Felix Emmel, și teatrul tematic, activ, reprezentat printre alții și de Herbert Jhering ⁵. Oponându-se primei tendințe Jhering va ajunge la ideea unui teatru militant, teatru al opțiunii politice, ilustrat mai ales de Jessner, Piscator, Brecht. Cele două orientări principiale opuse au folosit, dat fiind terenul formal comun al dramaturgiei, modalități scenice nediferențiate. Regia ⁶ va urmări în primul rînd exprimarea ideii. Ea nu-și va mai propune, ca în teatrul naturalist, realizarea iluziei – oglindă fidelă, analitică, a realității –, ci tabloul esențializat, simbolul. Din colaborarea regizorilor cu scenografi ca Emil Pirchan, Gaspar Neher, John Heartfield, Laszlo Moholy-Nagy, Traugot Müller, a apărut o scenă golită de orice elemente concret-localizatoare, folosind draperii, trepte, dar mai ales proiecții de lumină, creînd actorului un spațiu de joc inedit. Scenograful, împreună cu regizorul, organizează spațiul scenic supunîndu-l legilor ritmicii mișcării. Stilizarea, departe de a fi o particularitate a scenei expresioniste, capătă acum o rigoare severă. Caracteristica stilizării expresioniste constă în faptul că accesoriile scenice, și ele stilizate, nu vor mai servi pentru obținerea unor efecte picturale, statuare ori de perspectivă, ci pentru a potența dinamica jocului actoricesc. Liniile și culorile, vor concorda și ele cu ritmul mișcării exterioare a eroului, expresie a ritmului interior, a unei trăiri de cele mai multe ori paroxistice.

Cele mai grele probleme expresionismul le-a impus însă actorului. Marcînd o etapă nouă în evoluția artei sale, expresionismul scenic a constituit în același timp un stimulent cum nu mai cunoscuse poate niciodată pînă atunci arta interpretativă, în sensul creării unui anume limbaj al trupului, al gesticii, al mimicii. În această direcție, dramaturgia lui Wedekind, de influență cabaretistică, a dat primul imbold ⁷. Actorul a trebuit să rupă cu

³ Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, 1968, vol. VIII, p. 592.

⁴ A se vedea, pentru spectacolele expresioniste germane, Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1928, p. 159—182; Heinz Kindermann, *op. cit.*, p. 586—616.

⁵ A se vedea Felix Emmel, *Das extatische Theater*, Prien, 1924, și Herbert Jhering, *Regisseure und Bühnenmaler*,

Berlin, 1921.

⁶ Amintim printre regizorii germani expresioniști ai anilor '20, pe Erich Engel, Heinz Hilpert, Otto Falckenberg, Gustav Hartung, Berthold Viertel, Richard Weichert, ș.a.

⁷ Cf. Heinrich Braulich, Max Reinhardt, *Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, 1969, p. 45—47.

tot ce-l obișnuise școala de interpretare naturalistă, arta studierii minuțioase a personajului și, de aci, arta nuanțării, a conducerii jocului scenic pentru a reda toate fazele evoluției gândirii și sentimentelor eroului său. Acum, actorul trebuie să surprindă *ideea* pe care o întruchiează, să-i dea expresia cuvenită prin mișcarea corpului său, prin mască, prin ritmul vorbirii. Nu se mai cere conturarea unei psihologii, ci expresia unui gând, a unei stări afective, a condiției personajului, sinteza, formula simbol. Expresionismul redeschide actorului drumul către locul de stăpîn al scenei pe care-l deținuse odinioară. Față de epoca romantică însă, elanurile sale vor fi dirijate de un simț al proporțiilor în care prevalează intensitatea ritmului interior. Avîntul mișcării sale va fi stilizat pînă la efectele baletului mecanic, iar masca, substituindu-se expresiei, va fi însuflețită de incandescența simțirii. Asemenea actori a cunoscut mișcarea teatrală germană în perioada sa de avînt a expresionismului scenic în persoana actrițelor Agnes Staub, Gerda Müller, a actorilor Fritz Kortner, Werner Krauss, Ernst Deutsch și a altora.

Oricît de sumar acest crochiu al scenei expresioniste, diferența dintre aceasta și practica scenică românească chiar și cea mai îndrăznească în acea epocă (cum a dovedit-o, de pildă spectacolul *Salomeea*, de Oscar Wilde, la Circul «Sidoli», în interpretarea Marioarei Voiculescu, și care a avut loc aproape concomitent cu spectacolele regizate la noi de Karl Heinz Martin), nu lasă, desigur, nici iluzia unor apropiieri posibile.

La izbucnirea primului război mondial, fără a ignora curentele înnoitoare ale teatrului occidental, arta spectacolului românesc se afla cu preponderență pe terenul încă solid al naturalismului și se va regăsi pe același teren la încheierea conflagrației. Dar, de abia terminat războiul, se reiau discuțiile întrerupte un timp privind viitorul teatrului, fizionomia, sarcinile sale ⁸. Se constituie grupări și chiar înjghebări teatrale care vizează redresarea teatrului, modernizarea lui, începînd cu repertoriul, stilul de joc, arta regiei, inclusiv formarea unui public căruia noul să-i fie accesibil. În toamna anului 1920, sub președinția profesorului I. D. Ștefănescu, se constituia o grupare la care au fost invitați să adere cele mai reprezentative nume ale artelor românești și care, organizată pe comisii (literatură, teatru, muzică etc.), urma să se afilieze prin comisia de teatru la asociația « Les amis du „Vieux Colombier” » ⁹. În timp ce la Iași se inițiasse înființarea unui « Teatru liber », care n-a depășit însă stadiul pregătirilor, teatrul « Insula » din București a reușit să dea și un spectacol în regia lui Armand Pascal, recent întors de la Paris, unde lucrase cu Jacques Copeau ¹⁰. Gruparea « Poesis » a reușit să întrețină o activitate mai lungă. Sub președinția lui Ion Marin Sadoveanu, timp de trei ani ea a realizat o însemnată operă cultural-artistică, îmbinînd conferințele cu demonstrații practice. ¹¹ Ciclul de conferințe debutează cu teme ca mișcarea teatrală de la « Vieux Colombier » (I. M. Sadoveanu), George Bernard Shaw (Tudor Vianu), Frank Wedekind (Eugen Filotti) și August Strindberg (A. Dominic). Dată fiind tema pe care o urmărim, este interesantă remarca pe care o face unul dintre comentatorii acestui început al grupării « Poesis », anume faptul că Eugen Filotti a omis să-l amintească pe Wedekind și ca predecesor al expresionismului. Tot așa, merită să fie amintită declarația din presă cu ocazia începerii celui de-al doilea an de activitate a grupării. Expresionismul considerat ca parte constitutivă a unui larg și complex sistem de informare și de educare a publicului și a oamenilor de teatru, gruparea își propune să dea « cîteva pilde, și ele poate ne vor duce pînă la teatrul expresionist » ¹². « Poesis » predă ștafeta unei noi grupări, « Atelier », care-și începe activitatea la sfîrșitul anului 1923. Elanurile tuturor acestor acțiuni nu au avut și finalitatea dorită; dar, cu toată existența lor efemeră, au influ-

⁸ Alexandru Bălăceanu, *Teatrul de mîine*, în *Teatrul de mîine*, Iași, 1918, martie 15, și în același periodic, din 15 ianuarie 1919, *Teatrul de mîine*, părerea poetului Ion Minulescu.

⁹ x x x *Teatrul de avangardă. Constituirea unei noi grupări*, în *Rampa*, din 20 septembrie 1920.

¹⁰ x x x *Teatrul Insula*, în *Contemporanul*, din 30 decembrie 1922.

¹¹ În interpretarea actorilor Gheorghe Ciprian, Dida Solomon-Callimachi și Lilly Popovici, au fost reprezentate fragmente din *Trezirea primăverii* și *Rugul*. A se vedea R.V., *Conferințele grupării « Poesis »*, în *Revista vremii*, din 11 decembrie 1921.

¹² x x x *Mișcarea grupului « Poesis »*, în *Rampa*, din 10 august 1922.

ențat evoluția teatrului nostru, lărgind orizontul cunoștințelor în domeniul curentelor din teatrul universal. În pofida atmosferei foarte favorabile înnoirilor, teatrul, în care actorii își propun « să joace trăznit, piese trăznite, într-o montare trăznită »¹³ este chemat spre pondere, cerîndu-i-se să familiarizeze mai întîi publicul cu dramaturgia unor Maeterlinck, Strindberg, Currel, Wedekind și Shaw.

În jurul noțiunii de expresionism și al modalităților sale de reprezentare artistică se duceau discuții, numeroase de o bună bucată de vreme, inclusiv în anul sosirii lui Karl Heinz Martin la București. Această efervescență nu coincidea însă cu reala cunoaștere a expresionismului, cu atît mai puțin sub aspectul artei scenice. Din dramaturgia precursorilor expresionismului, în teatrul românesc se reprezentaseră doar piesele *Tatăl și Domnișoara Iulia*, de Strindberg. Nu vom căuta acum explicațiile lipsei de aderență la acest gen de dramaturgie, dar vom consemna că ea nu este o manifestare izolată. Spre deosebire de Germania unde, sub efectul unui « Strindberg-Taumel » s-a dezlănțuit un adevărat dans al morții și al nebuniei, în Franța teatrul lui Strindberg a fost puțin cunoscut (s-a jucat mai ales *Dansul morții*) și cu atît mai puțin dramaturgia expresionistă. În schimb, în alte țări se remarcă, dincolo de descendența strindbergiană, și o literatură expresionistă originală: Pär Lagerkvist în Suedia, Sved Borberg în Danemarca, sau, în Spania, scriitori ce se încadrează între Azorin și Alberti¹⁴. O dramă autohtonă de atmosferă strindbergiană ca *Sonata umbrelor*, reprezentată cu puțin înainte de sosirea lui Karl Heinz Martin la Teatrul Național din București și despre care Liviu Rebreanu scria că este « serioasă, gîndită, impresionantă și mai ales plină de făgăduinți frumoase »¹⁵, sau poemul păgîn al lui Lucian Blaga, *Zamolxe*, publicat în 1921¹⁶, era desigur mult prea puțin pentru familiarizarea publicului — și nu numai a lui — cu teatrul expresionist. De aceea, experiența pe care o presupunea prezența lui Karl Heinz Martin pe o scenă românească egala cu un salt în necunoscut.

Dintre toate revistele vremii, *Rampa* mai ales oferă cu interes coloanele sale primei experiențe de teatru expresionist în țara noastră. Cu o jumătate de an înainte de sosirea lui Karl Heinz Martin, cotidianul publică numeroase știri despre activitatea regizorului. Una din ele se referă la cunoscuta sa montare a operăi schilleriene *Hoții*, cu Paul Hartmann în Karl Moor și Werner Krauss în Franz (cu ocazia aceasta se fac și afirmații eronate cu privire la pretinsa școală reinhardtiană a regizorului). Sau un interviu (declarația regizorului « eu sînt bolșevic », declarație care, mai ales în acel an 1921, a avut în rîndul intelectualității românești de stînga un ecou cu totul special, în atmosfera de atunci a fost considerată de alții prea îndrăzneată și i s-a aplicat un corectiv naiv: « silueta liniștită, cu nimic agresiv într-însa (...), privire calmă într-o figură blîndă și doar energic tăiată... »¹⁷), merit să dezbată tehnica regizorală a lui Karl Heinz Martin, pentru ca nici regizorul să nu mai fie o gogoriță, nici caietul său de regie un registru al penitențelor, pentru ca actorii în primul rînd, și opinia publică în general, să audă — pentru a cîta oară! — că este vorba de artă și știință, de etică și psihologie, de înalt profesionalism. După sosirea la București la 22 martie 1922, o convorbire despre regizor cu accentul de data aceasta pe relația regizor-actor și pe unele principii ale regiei pe care o practică. Expresionismul nu înseamnă — arată Karl Heinz Martin — neapărat decoruri și costume bizare, ci expresive, care să exteriorizeze la rîndul lor starea sufletească a personajului¹⁸. Rînd pe rînd

¹³ Eman. Cerbu, *Teatru «nou»*, în *Rampa*, din 20 septembrie 1920.

¹⁴ Cf. Maurice Gravier, *Les héros du drame expressionniste*, în *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, 1965 (A se vedea și discuțiile).

¹⁵ L. Rebreanu, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, 1922, nr. 3. În anul 1922 piesa a fost reprezentată la « Neues Theater am Zoo » din Berlin.

¹⁶ Revista *Gîndirea* publică un prim fragment al piesei în nr. 13/1921, apoi în nr. 15 din ianuarie 1922, o recenzie. A se vedea și Ion Sin-Giorgiu, *Expresionismul domnului Blaga*, în *Flacăra*, din 18 și 25 februarie 1922. Lucrarea a

văzut lumina rampei la 28 februarie 1924, în interpretarea Teatrului Maghiar din Cluj în traducerea poetului Oszkár Bárd; cf. Tereza Peris Chereji, *Cronologia pieselor românești jucate la Teatrul Maghiar din Cluj între anii 1921 și 1940*, în S.C.I.A., seria teatru, muzică, cinematografie, tom. 17, nr. 1, 1970, p. 96—99.

¹⁷ Eman. Cerbu, *Karl Heinz Martin vorbește despre arta sa*, în *Rampa* din 10 octombrie 1921. A se vedea și nr. din 8 octombrie.

¹⁸ Rd., *Convorbire cu Karlheinz Martin*, în *Rampa*, din 27 februarie 1922.

poziții anacronice existente încă — primatul actorului — vin a fi combătute în favoarea regizorului, «singurul capabil de a avea o viziune largă și justă a ansamblului», fără a ținti «desființarea actorului».¹⁹ Se pledează în favoarea actorului, a talentului încadrat într-un ansamblu omogen, condiția cea mai propice dezvoltării și cultivării lui, totodată singurul mijloc de a atinge nivelul elevat al unui spectacol de reală artă. Publicul bucureștean, al cărui verdict este așteptat cu înfrigurare, este pregătit să primească spectacolele, să le înțeleagă. De aceea presa, indiscretă, ridică cortina încă înainte de premieră, permițând viitorului spectator să asiste la repetiții, să-l urmărească pe regizorul care imprimă un nou ritm jocului²⁰. Se pregăteau piesele, *Nyu*, drama banală a lui Dimov, și *Pelicanul*, de Strindberg. Prima, «o nocturnă care trebuie cîntată în surdină», a doua, un «dans macabru interpretat de un muzicant nebun», în care, după cum mărturisea regizorul, căutase să redea «prin decor, prin mobile, prin lumină» atmosfera acelei piese «despre care autorul ei spunea că-i sîngeau degetele cînd o scria»²¹.

Pe scena Companiei Bulandra, drama *Nyurei* care, eșuînd în căutarea fericirii, sfîrșește prin sinucidere, s-a desfășurat în «crîmpeie de decor» extrem de sugestive, valorificate de jocurile de lumină. În cadrul negru al scenei (culisele fiind înlocuite cu draperii negre), atmosfera este sugerată prin schimbarea fundalului cînd roșiatic pe care se profilează o ușă în tonuri între roz și cenușiu, cînd alb, aceeași ușă devenind joasă, apăsătoare. Într-un colț al scenei, o sofa, o masă și o lampă; în colțul celălalt, o masă cu patru scaune, iar în fund un podium²². Conuri de lumină duceau privirile spectatorilor în alcovul eroinei, într-o sală de bal, în cimitir în cele din urmă. Lumina, delimitînd și mutînd spațiul de joc, a creat atmosfera tensionată în care pasiunile dau și iau viață eroinei. Spectatorul a fost smuls din obișnuita-i delectare molcomă pe care o gusta de obicei, așezat cuminte în întunericul sălii, și aruncat într-o «imensitate neagră, o beznă de începuturi cosmice în care colcăiau și se luptau toate pasiunile primitive, toate instinctele dezlănțuite, amorul și gelozia, viața cu moartea, tinerețe și decrepitudine», și în care «o păpușă de porțelan înmuiată într-o rochie de argint licăritor»²³ a săvîrșit minunea unei creații, singura în toată obscura-i carieră.

În aceeași seară, *Pelicanul*, drama monstruoasă a unei familii degenerate în care elementul dramatic a fost accentuat de regizor pînă la exasperare, începînd chiar cu decorul. Un interior sordid, sărăcăcios, lugubru. Prin fereastră pătrundea întunericul de afară și urletul vîntului care trîntea ușile, făcea să filfiie perdelele și mișca fără încetare un balansoar. Scaune strîmbe, o canapea roșie ca o pată de sînge²⁴. În acest cadru apărea o siluetă cernită și reflectorul îi încununa buclele blonde într-o aureolă. «Și cu ochii fixați în gol, dincolo de ziduri, Aura Buzescu rostește prima replică. În glasul ei clocotește revolta. O izbucnire de revoltă ca prăvălirea stîncilor (...) pe o coastă (...) în abis. (...) Ea înalță durerii un monument primitiv, dar copleșitor în uriașa lui simplitate...»²⁵. Astfel a început, pe scenă, drama decăderii morale și a nebuniei în care personajele pier ca într-un apocalips în focul pus casei de către fiul bețiv și ftizic.

Această primă seară de spectacol, pe care *Rampa* o proclamă «triumful nostru»²⁶, dezlănțuie furtuna, dar mai ales *Pelicanul*. O dată cu el, expresionismul este pus de unii reprezentanți ai scrisului nostru la stîlpul infamiei. Liviu Rebreanu nu este ostil din principiu, ca alții; îi recunoaște dramei expresioniste unele merite, mai ales pe acela de a fi conferit

¹⁹ Sly, *Între actor și regizor*, în *Rampa*, din 5 martie 1922.

²⁰ Sly, *Karlheinz Martin la lucru*, în *Rampa*, din 8 martie 1922. A se vedea și articolele consacrate pregătirii spectacolelor din *Rampa*, 2, 6, 8, 9 martie.

²¹ x x x *În ajunul premierei...*, în *Rampa*, din 10 martie 1922.

²² Dem. Theodorescu, *Între tradiție și noutate*, în *Adevărul literar și artistic*, din 14 mai 1922.

²³ Kir, *Marea și mica bădălie*, în *Facla*, din 3 februarie 1923. Articolul este revelator pentru ceea ce a însemnat munca regizorului cu o actriță rămasă anonimă, ca Michaela Cristescu. În celelalte roluri: Tony Bulandra, Ion Mano-

lescu, Elena Crisenghi, George Calboreanu. Istoricul Ioan Massoff își amintește de marele succes al serii, de uluitoarea performanță a Michaela Cristescu, de jocul sugestiv al lui Tony Bulandra în scena cimitirului — impresii împărtășite autoarei articolului.

²⁴ L. Rebreanu, *Cronică teatrală*, în *Viața românească*, nr. 3, 1922, a se vedea și *Rampa*, din 17 martie 1922.

²⁵ x x x *Rampa*, din 23 martie 1922. Celelalte roluri principale au fost susținute de Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, Tony Bulandra.

²⁶ Eman. Cerbu, *Triumful nostru*, în *Rampa*, din 13 martie 1922.

limbii germane mai multă expresivitate, de a fi ascuțit sensibilitatea artistică și de a fi deschis noi posibilități regiei în montarea mai ales a unor piese aparținând altor orientări literare, ca în cazul lui Dimov. Rebreanu are desigur dreptate, piesa *Nyu* este mai degrabă « une tranche de vie », un caz particular fără rezonanțe sociale. În prelucrarea lui Karl Heinz Martin însă, și în modalitatea în care a fost redată scenic, piesa și-a depășit cadrul devenind ecoul aceluia « Vai, omule ! » expresionist. (S-ar fi putut oare, ne întrebăm azi, monta pe scena unui teatru românesc, în 1922, *Die Wandlung*, *Masse Mensch* sau *Maschinenstürmer*, de Toller? Așa se explică, credem, faptul că pentru o demonstrație de regie expresionistă s-a recurs la o dramă prelucrată și la piesele unui precursor). În concluzie, cronicarul consideră că talentul regizorului, decorul stilizat, lumina abil folosită au transformat o piesă « nevertăbrată » într-un spectacol care « poate servi drept pildă regizorilor noștri, o pildă de interpretare pricepută și de invenție scenică ». Dar a urmat *Pelicanul*, « delirant », « abracadabrant », « o elucubrație », iar Karl Heinz Martin a subliniat « pînă la enervare absurditatea piesei ». Liviu Rebreanu îi impută regizorului « patima expresionismului », care l-ar fi dus la deformarea sensurilor piesei. Dar, în același timp, consideră experiența salutară pentru teatrul românesc. Sceptic, nu poate înlătura întrebarea : care va fi drumul ? Contrastul era prea mare : la Teatrul Național se juca *A doua tinerețe*, a lui Mihail Sorbul, « în stilul melodramelor de acum o jumătate de veac », iar la teatrul condus de soții Bulandra « se zbuciuma un suflet de artist ca să imprime teatrului mai multă expresivitate și să descopere noi posibilități de realizare a operei dramatice » ²⁷.

La atacul ²⁸ vehement al lui A. de Herz împotriva spectacolelor Companiei Bulandra, atac care reflectă răbufnirea unor animozități personale (față de Victor Eftimiu) ca și confuzii estetice, a răspuns, în numele « extremiștilor », Emil Isac. Delimitînd sub aspect social futurismul de expresionism, scriitorul presupune în evoluția celui de al doilea « mari și grele destinuri » ²⁹. Conchide, combătînd un tradiționalism închistat și rău înțeles, în care ideile preconceptuate devin diriguitoare, avertizînd asupra faptului că, oricum, progresul nu poate fi oprit.

Reprezentăția cu *Beția*, de Strindberg, fie că a fost mai puțin șocantă ca regie și decor, fie că anteriorul spectacol obișnuise întrucîtva pe cronicari, n-a mai ridicat aceleași opoziții. Totuși, dacă unul dintre comentatori se întreba admirativ « cine n-a fost tulburat de halucinantele reliefuri obținute cu cea mai simplă și mai savantă îmbinare de planuri (linii, umbre și lumină) din *Beția* ? » ³⁰, un altul critica linia oblică a ușilor și a ferestrelor ³¹. Cronicarul de la *Adevărul literar și artistic* sesizează însă cel mai bine, se pare, virtuțile acestui spectacol, implicit unele caracteristici ale regiei expresioniste. După el, nu numai textul în sine ci și pauzele și tăcerile căpătaseră, datorită jocului expresiv al actorilor, forța unui limbaj sugestiv. Mărturisindu-și satisfacția de a vedea în sfîrșit actorii jucînd, comentatorul spectacolului subliniază pasiunea înscrierii în spațiu a cuvîntului, a redării nu numai auditive ci și vizuale a conținutului lui, la care concura nu numai ritmul sau tonalitatea ci și « elocința hainei, a părului, a gurii, a ochilor ». Pentru el, montarea lui Karl Heinz Martin, pe care o consideră deschizătoare de orizonturi noi, a fost revelatoare, în același timp, prin ineditul interpretării Agepsinei Macri Eftimiu și a lui Tony Bulandra, prin « categoricul absolut al gestului și simplitatea cuvîntului » ³².

Cel de-al patrulea spectacol a fost *Lysistrata*, de Aristofan, asupra căruia, dată fiind factura lui, ne vom opri în treacăt. De data aceasta regizorul a realizat un spectacol de divertisment de mare montare, în genul spectacolelor pe care teatrul occidental, viețuind pe baze comerciale tot mai nesigure, îl oferea unui public larg, dornic să uite problemele grave ale

²⁷ Liviu Rebreanu, loc. cit.

²⁸ A. de Herz, *Aberația vremii. « Expresionismul »* d-lui Victor Eftimiu, în *Adevărul literar și artistic*, din 19 martie 1922.

²⁹ Emil Isac, « Expresionismul » (scrisoare prietenească d-lui A. de Herz), în *Adevărul literar și artistic*, din 26 martie 1922. Spre informare merită să fie cercetat și răs-

punsul, în *Adevărul literar și artistic*, numărul din 2 aprilie.

³⁰ Ion Vinea, *În ajunul unui sfîrșit de stagiune*, în *Flacăra*, din 19 mai 1922.

³¹ Alex. Călin, « *Beția* », în *Rampa*, din 1 aprilie 1922.

³² Dim. Șerban, *Săptămîna teatrală*, în *Adevărul literar și artistic*, din 2 aprilie 1922.

condiției sale de existență. Fără a neglija cerințele artei teatrale, acest gen de teatru (practicat în Germania, printre alții, și de Max Reinhardt) apela la cele mai noi cuceriri ale scenei moderne, la inepuizabila inventivitate regizorală, la polivalența artei actorului, la o prezență nu numai estetică, dar și funcțională a masei de figuranți. Spectacolul a fost o șarjă în care « spartanele aveau poșete albastre; un scalv cânta *Marseillaise*-a, iar flacoanele Myrrinei sînt de la Coty ». Ion Marin Sadoveanu, la al cărui unic comentariu ne limităm, notează caracterul plastic al evoluției corului bătrînilor care « vin cu jăratec să dea foc cetății. Cei șapte bătrîni purtînd căldarea, înșiruiți de-a lungul unei prăjini, prin armonia culorilor, prin gesturi, prin linii aveau aerul de frescă vie, un fragment de pe un vas ». Cu tot talentul regizorului, cu toată investiția de idei fericite, de muncă încordată, jocul solistic al actorilor a împiedicat închegarea ansamblului, iar Lucia Sturdza Bulandra « n-a convins femeile la răsvrătire și le-a înfricoșat » ³³.

Foarte interesantă apare reacția publicului. În pofida severității cu care Nicolae Iorga îl acuză de « snobism pretențios și prost » pentru faptul de a-și fi manifestat « zgomotos admirația » față de « marele regizor » ³⁴ Karl Heinz Martin (părere la care, scriindu-și memoriile, se va asocia și actorul Ion Manolescu), sentimentul estetic colectiv pare să fi fost îndejuns de evoluat pentru a fi permis și alte aprecieri. O serie de comentatori ai evenimentului teatral înregistrează deosebita intuiție a spectatorilor și receptivitatea manifestată față de regia lui Karl Heinz Martin ³⁵. Același public, « care pînă aci era obișnuit numai cu mobile de stil de la Dattelkremer, abatjour-uri colorate de la Djaburov și covoare turcești de la Mazliach, a acceptat noua viziune scenică mai ușor de cum se scontase, ceea ce dovedește că, în artă, publicul are mai multe scrupule decît directorii de teatru și că evoluția gustului nu așteaptă decît să fie violentată de cei care sînt în măsură să o facă » ³⁶, consemnează cu satisfacție, printre alții, Ion Minulescu. Dar mai concludente în acest sens sînt faptele. În aprilie al aceluiași an, Ion Manolescu întreprinde un turneu cu *Pelicanul* (spectacolul cel mai criticat) ³⁷, iar piesa *Nyu* este reluată și în stagiunea următoare, publicul fiind asigurat în prealabil de respectarea în toate detaliile a regiei lui Karl Heinz Martin. Bucurîndu-se de aceeași bună primire, lucrarea lui Dimov, a fost înscrisă și în repertoriul teatrului Național din Craiova ³⁸.

Departate de a fi produs o mișcare de revoltă artistică (în Germania expresionismul căpătase caracterul unei revoluții spirituale), spectacolele regizate de Karl Heinz Martin, prin posibilitatea vizualizării acestei tendințe artistice care pentru marea majoritate, chiar a cronicarilor, fusese doar un concept estetic, au produs o vie efervescență pe planul discuțiilor teoretice și au pricinuit, poate, și o ultimă fisură în vechea platformă, și așa friabilă, a regiei noastre, chiar dacă aceasta nu se va dezvolta în continuare în direcția expresionismului.

Discuțiile multiple duse în timpul prezenței regizorului german în București au continuat și după plecarea lui. În afara celor deja amintite, ne mai oprim doar la cîteva. Un om de teatru experimentat, ca scriitorul Victor Eftimiu, bun cunoscător al teatrului german, se ocupa, nu pentru prima oară, de rolul regizorului în teatrul modern și, referindu-se la Leopold Jessner, dar mai ales la Karl Heinz Martin, conchidea că noua — pentru noi — modalitate de expresie scenică, « exprimarea plastică și simbolizată a sentimentului interior (...) nu este o nouă șarlatanie, un mijloc ieftin de reclamă, ci o înaltă sforțare de artă » ³⁹. Inte-

³³ Ion Marin Sadoveanu, *Cronica dramatică*, în *Revista vremii*, din 9 aprilie 1922.

³⁴ N. Iorga, *Iluminism teatral*, în *Curierul artelor*, din 8 mai 1922; a se vedea articolul cu același titlu și în *Ramuri*, Craiova, 1922, nr. 16; cf. și I. Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 198—203.

³⁵ Dem. Theodorescu, loc. cit.; Ion Sin-Giorgiu, *Spre iarmarocul teatral*, în *Rampa*, din 7 decembrie 1924.

³⁶ Ion Minulescu, *După lăsarea cortinei*, în *Flacăra*, din 9 iunie 1922.

³⁷ Cf. x x x în jurul turneului lui Manolescu, în *Rampa*, din 10 aprilie 1922.

³⁸ Cf. Rp., *Noul spectacol al Companiei Bulandra*, în *Rampa*, din 26 ianuarie 1923; a se vedea și *Rampa* din 31 ianuarie, ca și numărul din 19 decembrie. Piesa lui Dimov, al cărei succes în România nu poate fi separat de montarea lui Karl Heinz Martin, a fost de altfel jucată și mai tirziu de Teatrul Național din Cluj, în regia lui Victor Bumbești (a se vedea cronică semnată de Liviu Rusu în *Societatea de mîine*, 1927, noiembrie 20, 27 și decembrie 4), apoi și de Teatrul Național din Iași, în 1930, Aurel Ion Maican semnînd regia și pictorul Th. Kiriacoff decorul.

³⁹ Victor Eftimiu, *Iarși regizorul*, în *Rampa*, din 30 martie 1922.

resant și articolul lui Soare Z. Soare despre actorul expresionist ⁴⁰ care, trebuind să redea « tipuri » și « idei », nu mai recurge la fina nuanțare descriptivă ci caută expresia necesară într-un gest, într-o atitudine sau în mască. În același articol, el dă o reușită exemplificare a două rezolvări regizorale aplicate unor scene cu conținut similar, din *Țesătorii* lui Hauptmann și din *Regele Foame*, de Andreev. Minimalizând, în încheiere, rolul actorului, autorul greșeste cerându-i acestuia exclusiv disciplină. Așa cum am văzut, arta scenică expresionistă vizează un actor complex, de o maximă expresivitate corporală și mimică, unul din câștigurile scenei expresioniste germane fiind tocmai acela de a fi deschis calea spre ceea ce se numește astăzi actorul teatrului total.

În aceeași ordine de idei, a dezbaterilor teoretice, trebuie neapărat amintite și contribuțiile lui Karl Heinz Martin. În articolele sale, regizorul german opune expresionismul unei arte artificioase care l-a precedat, accentuează orientarea lui spre un umanitarism activ — direcție pe care o reprezenta de altfel —, semnalând existența în sinul expresionismului a unei tendințe de evaziune în lumea ideilor abstracte, pe care — arată el — o marchează dramaturgul W. Hasenclever. Regizorul expresionist este chemat să transmită spectatorului concluzii, gânduri, idei valabile dincolo de orice localizare. De aceea, Karl Heinz Martin acceptă viziunea sintetică a lui Jessner la *Don Carlos*, de Schiller, și-și exprimă dezacordul față de intenția lui Victor Bumbesti de a reprezenta piesa *Nyu* într-o atmosferă specifică, locală. Decorul expresionist redus la extrem, cu un minim de recuzită, nu apelează nici la ilustrativism, nici la mirificul iluzionism scenic, el trebuind să reflecte imaginea pe care lumea propusă de dramaturg o sugerează eroului ⁴¹.

În ambianța acestor discuții provocate de spectacolele Companiei Bulandra, Ion Marin Sadoveanu pledează pentru reprezentarea dramei lui Lucian Blaga, *Tulburarea apelor* ⁴², iar Vasile Enescu pregătește cu febrilitate *Țăranul baron (Jeppe)*, de Holberg, în manieră *expresionistă* (subl. n.). Prezentându-și intențiile cu privire la montarea acestei comedii aproape uitată a autorului danez (1684 — 1754), regizorul concepe un decor care are desigur meritul de a suscita interesul prin stilizarea pe care o presupune, dar nu îndreptățește cu nimic pretențiile enunțate ⁴³. Declarația este însă semnificativă sub două aspecte: vădește, pe de o parte, o superficială înțelegere a expresionismului — în speță la Vasile Enescu —, pe de altă parte, o anume putere de atracție pe care o exercită termenul asupra publicului. În 1924, pe scena Teatrului Național din București, în regia lui Paul Gusty se reprezintă *Masca*, de Ion Sîngiorgiu, pe care presa o considera doar o încercare formală, nereușită, cu meritul de a provoca meditații în problema raportului dintre autentic și pastişă în creație. Cu toate acestea — și cu tot insuccesul personal cu piesa *Sburătorul* —, scriitorul Felix Aderca rămîne optimist, sperînd într-o asimilare a expresionismului ⁴⁴.

Spectacolele regizate de Karl Heinz Martin nu au avut rolul unui ferment pentru un teatru expresionist autohton și nici nu au creat o modă, fie chiar trecătoare. Ele nu au deschis o nouă cale nici în domeniul dramaturgiei; încercările izolate amintite sau primele opere ale lui Lucian Blaga (și care au avut o continuitate) au fost în general anterioare evenimentului discutat. Fie din simple ambiții imitative, fie, în cazul lui Blaga, ca manifestare a unei sensibilități artistice autentice și originale, demonstrînd concepții filozofice conturate, producția dramatică românească n-a fost incitată de spectacolele discutate. Sub aspectul artei spectacolului (îmbogățirea paletelor stilistice, inclusiv acceptarea noii modalități de către public), ca și sub aspectul impulsiei dezbaterilor în jurul unor principii estetice, montă-

⁴⁰ Soare Soare, *Actorul impresionist. Actorul expresionist*, în *Teatrul*, nr. 2, 1923.

⁴¹ A se vedea Eman. Cerbu, *Ultima convorbire cu Karlheinz Martin, De ce este util expresionismul?*, în *Rampa*, din 22 aprilie 1922; Karl Heinz Martin, *Asupra decorului expresionist*, în *Teatrul*, nr. 2, 1923. (În aceeași revistă, regizorul semnează și alte articole).

⁴² Ion Marin Sadoveanu, *Drama și teatrul, « Tulburarea apelor »* de Lucian Blaga, în *Gîndirea*, nr. 3—4, 1923.

⁴³ Cf. Styx, *Cum va fi montat Holberg la Teatrul Național. De vorbă cu dl. V. Enescu*, în *Rampa*, din 23 septembrie 1923. A se vedea în același cotidian și articolele semnate de Sergiu Milorian și Eman. Cerbu, în numerele din 28 și 29 septembrie.

⁴⁴ F. Aderca, *Adevărul teatrului*, în *Rampa*, din 30 noiembrie 1924. *Sburătorul*, această « comedie contrară » în trei acte, ale cărei personaje poartă nume generice (El, Ea, Soțul, Servitoarea), nu poate depăși cadrul intențiilor. Piesa a fost publicată în *Viața românească*, nr. 5 și 6, 1923.

rile lui Karl Heinz Martin, fără a fi singurele determinante, au concurat, fără îndoială, la lărgirea orizontului artei noastre teatrale. Aşa se explică, de altfel, şi faptul că — coroborate şi cu alte principii teoretice şi alte experienţe artistice ale regizorilor noştri, în cadrul unei diversităţi de stiluri de joc — următoarele spectacole, sporadice, care pot fi judecate prin prisma expresionismului, vor fi în general primite cu mai multă înţelegere. Constatarea este la fel de valabilă pentru spectacolele în manieră expresionistă prezentate de trupe străine în perioada dintre cele două războaie mondiale, ca şi pentru cele originale cu piesele lui Blaga, de exemplu, sau altele, ca şi pentru manifestări teatrale mai mult sau mai puţin întâmplătoare, mai mult sau mai puţin profesionale, ale unor artişti militanţi.

O investigaţie ulterioară a modalităţii de manifestare a expresionismului în teatrul românesc va oferi, desigur, prilejul unor consideraţii mai diverse. Extinderea cercetării şi la alte teatre şi raportarea fenomenului de asimilare sau de respingere la factorii determinanţi ar explica de ce în teatrul românesc — în comparaţie cu teatrul ceh, de exemplu (să amintim doar câteva nume: Karel Hugo Hilar, F. Zavřel, J. Frejka) — expresionismul s-a manifestat pasager şi nu a constituit o caracteristică, o constantă a regiei româneşti ca, de pildă, altădată, naturalismul. Pornind de la aceste premise, ar rezulta — în urma aceloraşi cercetări —, notele distinctive care diferenţiază sau apropie o cultură teatrală de alta, relaţiile dintre configuraţii teatrale mai vechi care au influenţat eventual arta scenică expresionistă, modalităţile în care se reflectă expresionismul în teatrul contemporan.

ZUSAMMENFASSUNG

Von dem Gedanken ausgehend, daß der Expressionismus im rumänischen Theater als Zwischenspiele vorkommt, die an die zu einem gewissen Augenblick gegebene Anwesenheit verschiedener künstlerischer Persönlichkeiten gebunden sind, beabsichtigt die Verfasserin des Aufsatzes die ersten Versuche expressionistischer Regie auf der rumänischen Bühne darzustellen.

Die Entwicklungslinien der deutschen expressionistischen Dramaturgie werden kurz angedeutet, dabei hauptsächlich die Rolle welche diese in der Erneuerung der Bühnenkunst spielt unterstrichen und einige charakteristische Elemente der expressionistischen Regie, Bühnenmalerei und Darstellungskunst berührt. Betont wird das Wiedererwachen des Suchens nach neuen Schöpfungsweisen im rumänischen Theater in der dem ersten Weltkrieg unmittelbar folgenden Zeit, als die Diskussion über die verschiedenen ästhetischen Bestrebungen auch die Prinzipien des Expressionismus umfing.

In Anbetracht dessen, daß in Rumänien bis zur betreffenden Zeit (1922), *Der Vater* und *Fräulein Julie* von Strindberg kaum aufgeführt wurden und daß die rumänischen Schriftsteller nur sehr wenige Werke in der expressionistischen Ausdrucksweise geschaffen haben (1922 führte man in Bukarest und im gleichen Jahr in Berlin, im Theater am Zoo, das Stück strindbergischer Atmosphäre *Die Sonate der Schatten* von A. Dominic auf; das 1921 veröffentlichte erste expressionistische Drama von Lucian Blaga *Zamolxes* kam erst 1924 zur Aufführung), ist, trotz der günstigen Atmosphäre, die Initiative expressionistische Aufmachungen auf die Bühne zu bringen, als ein gewagtes Unterfangen betrachtet.

Der Aufsatz befaßt sich eingehend mit der Rekonstitution der Aufführungen *Nyu* von Dimov, *Der Scheiterhaufen* und *Der Rausch* von Strindberg, desgleichen mit den widersprüchlichen Diskussionen, die diese bewirkt haben, und sich in der Theaterkritik der Zeit widerspiegeln.

Abschließend schätzt die Verfasserin, daß obwohl die K. H. Martins Bukarester Inszenierungen, keinen Keim für das rumänische expressionistische Theater bilden, sie jedoch den Wert des ersten Versuchs besitzen, der zugleich für die vorbereitete Aufnahme künftiger expressionistischer Vorstellungen die Bahn ebnet.

Die hier besprochenen Inszenierungen reihen sich in den allgemeinen Kontext der Versuche, die das rumänische Theater in der Zwischenkriegszeit höchst intensiv unternimmt. Der Aufsatz legt den Augenblick der ersten Behauptung des Expressionismus auf der rumänischen Bühne fest und suggeriert den Weg, den die weitere Erforschung der expressionistischen Darbietungen einzuschlagen hat, im Zusammenhang mit den verschiedenen Weisen in der sich die Bühnenpraxis in den auf anderen geographischen Breiten gelegenen Theatern äußert.

de ION CAZABAN

Este oare ambiția lui Piscator de a depăși «convențiile și prejudecățile, lenea intelectuală, și de a sparge, de a lărgi limitele reprezentabilului»¹, o ambiție personală a animatorului de teatru german, care nu se poate detecta și lua în considerație decât în montările acestuia? Credem că nu, după cum credem că nu e vorba doar de o «ambiție», ci de însăși problema primordială a activității regizorale de când a căpătat conștiință de sine ca artă². De la naturalismul lui Antoine la realismul interiorizat al lui Stanislavski, la simbolismul lui Craig, de la teatralitatea poetică și intelectualizată a lui Copeau la teatralitatea «descătușată» a lui Tairov, de la polimorfismul spectacular desfășurat de Reinhardt și expresionismul lui Jessner și K.H. Martin la constructivismul biomecanic al lui Meyerhold — problema «limitelor reprezentabilului» există și preocupă, declarată sau nu, cu voia sau fără voia creatorilor autentici, oricum ar fi fost înțeleasă sau rezolvată de unul sau altul.

Problema nu-i alta nici pentru Ion Sava și arta sa regizorală, deși se arată în termeni distincți, variabili în timp. A discuta, în această perspectivă de maximă specificitate, contribuția hotărâtoare a spectacolelor sale la dezvoltarea teatrului nostru din perioada dintre cele două războaie și imediat după, ni se pare cel mai adecvat și, în consecință, mai capabil să o definească. Am putea aprecia astfel mai exact varietatea surprinzătoare a montărilor sale³, oscilațiile stilistice ce le prezintă, frământările artistice ce le exprimă, am afla adevăratul

¹ Erwin Piscator, «Totaltheater» (*théâtre de la totalité*) et «*totales Theater*» (*théâtre total*), în *Le Théâtre dans le monde*, vol. XV, nr. 1, 1966.

² Adică pe măsură ce n-a mai avut numai o funcție organizatoare, coordonatoare (de procedee tradiționale și tipare de joc, forme-tip de decor, modele de costum) în pregătirea spectacolului și nu s-a mulțumit, ca pînă atunci, să asigure cursivitatea și claritatea narativă a reprezentației, precum și conformitatea locurilor scenice, *logic-descriptive* sau *senzational-pitoyești*, cu cele cerute de piesă. Regia teatrală devine ea însăși creatoare cînd n-a mai lăsat *dramatismul* textului în seama actorilor (unul din motivele hotărâtoare pentru care aceștia aveau o prezență efectivă de prim plan și cucereau interesul publicului), cînd a descoperit relațiile sale proprii cu *drama*, nu numai posibile, dar necesare, dîndu-i drept la existență artistică. Regizorul își află rostul creator prin meditarea și reprezentarea dramei, privită din deosebite unghiuri: social, psihologic, estetic, filozofic — nu mîrginind-o la intrigă, la raporturile conflictuale dintre personaje, la dilema sentiment-datorie, ci sezîndu-i cauzalitatea

socială, biologică, psihologică, ambianța, circumstanțele, înțelegînd-o ca dinamică de stări interioare, ca frează copleșitor de «atmosferă», ca stimul de asociații de idei și concluzii active, ca transfigurare simbolică a actelor și evenimentelor... Spectacolul începe să fie imaginat și să se dezvolte ca un sistem de imagini dintr-un nucleu *dramatic*, fie că este o regie de «plinuri», multilateral materializîndu-și concepția într-o montare cu un grad ridicat de sinteză, în care contribuția diferitelor arte (și tehnici) se impune, fie că este o regie epurată, găsind resursele expresive ale teatrului în mijloacele sale specifice actoricești, fie că este o regie mai «materială» sau mai «spiritualizată», mai stridentă sau mai discretă, mai șocantă emoțional sau mai «distanțată» și lucidă.

³ Ne vom referi în cuprinsul articolului la spectacolele de la Teatrul Național din Iași cu *Simunul de Lenormand* (stagiunea 1931—1932), *Fabia de Sabaru* (stagiunea 1932—1933), *Scene de stradă* de Rice, *Țarina de Lengyel* și Biro, *Negustorul din Veneția* de Shakespeare, neprezentat (stagiunea 1933—1934), *Sistemul doctorului Gudron* și al profesorului

sens al neconformismului regizorului, însemnătatea « practică » și — de ce nu? — perenă a « nesomnului » său, cum îi spunea Ionel Teodoreanu. E necesar să căutăm nu numai o explicație particulară omului, dar și specifică regizorului Sava, decurgînd din înseși obiectivele și funcțiile artei sale, pentru a-i releva mai aplicat, ca valoare *teatrală*, originalitatea — analizată de Petru Comarnescu —, imprevizibilul din montările realizate, demonstrînd ostilitatea față de poncif și gregar — admirată de Ion Biberi —, sau fantezia și inventivitatea, consemnate de cronicari aproape la fiecare premieră a sa.

Ce altceva indică faptul că Sava, de la începutul activității regizorale, revede, cîntărește, verifică fără prejudecăți cele mai diferite genuri dramatice, modalități și procedee scenice, ținînd seamă de publicul pe care îl are, de « materialul » creator de care dispune (actori, utilaj scenotehnic), dacă nu o serioasă gîndire asupra posibilităților de expresie, asupra « limitelor reprezentabilului » care, pentru a fi depășite, trebuie mai întîi cunoscute? Nu se oprește la procedeele expresioniste, nici la cele realiste — de altfel înțelese într-un mod propriu, nu « ca la carte » —, nici la viziunile monumetale, de efect, sau la cele stilizate, de un dramatism concentrat; nu caută să reediteze succesul cu *Simunul*, cu *Madame Sans-Gêne*, cu *Șase personaje în căutarea unui autor* sau cu *Orașul nostru*; consideră soluțiile sale scenice uneori adecvări, alteori confruntări cu textul, fiind curios ce reacție vor da prin acel « turnesol » care este publicul. Peste toate aceste căutări și verificări, spre deosebire de eclectismul din perioada « moldoveană » al lui Aurel Ion Maican — de la care învață și cu care se aseamănă pînă la un punct —, la Sava, sesizăm o finalitate îndepărtată, abia întrevăzută, care nu-i încă imaginea limpede a unui Teatru al său, dar spre care se va îndrepta progresiv, chiar dacă multe din piesele montate nu-l vor ajuta să se apropie. Nu întîmplător, ceea ce a dorit să-l exprime mai clar și deplin în unele momente ale evoluției sale regizorale a rămas la stadiul de aspirație și proiect. Fără îndoială, în alte momente, a reușit să afirme ori să se afirme, dar ne gîndim la acel veleitar *Negustor din Veneția*, eteroclit, totodată grandios și provincial, grav și ironic în demersurile sale, și la acel mister teatral social, cuprinzînd într-o viziune monumentală și tulburătoare, Pămîntul și Cerul, cele văzute și cele nevăzute, marile bucurii și marile tristeți ale omului sub cupola înaltă a unui teatru imaginat rotund, cu vast orizont. La un capăt al drumului său, ambiția tînărului regizor care vedea în piesa lui Shakespeare prilejul « să iasă din cadrul mărginit la cîțiva metri cubi de aer și sfîdînd acustica, unghiul vizual și comunal (!), să ia contact cu incomensurabilul », montînd-o la strandul ieșean ⁴. La celălalt capăt, Sava năzuind la « o ridicare pînă la planul patetic al marilor preocupări ale existenței: Bătrînețea și Moartea. O ridicare la simbol, o transfigurare a cotidianului » ⁵. La un capăt, încîntare și uimire: fast, lumini, valuri evocatoare, 200 de figuranți în costume de epocă, 40 de gondole, piața San Marco — reproducere și revărsare materială. La celălalt capăt, descifrare de sensuri și căutare de esențe, « dematerializare » dar și materializare făcînd vizibile, sensibile scenic simboluri ale destinului omenesc. Sînt capetele exemplare ale unei evoluții artistice — brutal întreruptă — trăite mereu cu senzația apăsătoare a « limitelor reprezentabilului ».

Surprindem, în cele mai multe din montările lui Sava, vitalitatea, febrilitatea și polivalența unei gîndiri regizorale care, pornind de la texte dramatice foarte deosebite (ca gen, ca valoare), se comunica în imagini scenice pătrunzătoare, memorabile, depășind logica

Pînă după E.A. Poe, *O mireasă la loterie* după E.T.A. Hoffman (Teatrul de Vedenii, vara 1934), *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu și M. Sorbu, *Rătăzii de Lenormand*, *Ca de obicei*, dar altfel de Galar, *Visuri americane* de Profira Sadoveanu (stagiunea 1934—1935), 13 *canțonete* de Alecsandri, *Doamna ministru Popovici* de Nușici, *Otrava* după Zola (stagiunea 1935—1936), *Madame Sans-Gêne* de Sardou, *Hamlet* de Shakespeare (stagiunea 1936—1937), *El, ea și celălalt (Cățeaua)* după Fouchardière (stagiunea 1937—1938), *Mansarda* de Géhri (stagiunea 1938—1939) și de la Teatrul Național din București, cu *Șase personaje în căutarea unui*

autor de Pirandello, *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel (stagiunea 1938—1939), *Orașul nostru* de Wilder, *Ale mării și vieții valuri (Hero și Leandru)* de Grillparzer (stagiunea 1940—1941), *Lațuri* de A. L. Martin (stagiunea 1943—1944), *Cavalcada spre stele* de Yeats (stagiunea 1944—1945), *Macbeth* de Shakespeare (stagiunea 1945—1946), *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo (stagiunea 1946—1947).

⁴ Spic., *Negustorul din Veneția — la Strand în Lumea*, nr. 4802, din 17 mai 1934.

⁵ Ion Biberi, *Lumea de miine*, București, 1945, p. 247.

plată, dogmatismul psihologic, transpunerea livrescă, decorativismul agreabil. Variate prin sursa și calitatea emoției, realizând metafore (*Simunul*, *Hamlet*, *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Lanțuri*) sau simboluri (*Madame Sans-Gêne*, *Îngerul a vestit pe Maria*, *Orașul nostru*, *Cavalcada spre stele*), cultivând cu pasiune caricaturalul și grotescul (*Sistemul doctorului Gudron*, *Doamna ministru Popovici*, *Frumoasa adormită*) sau tinzând spre monumentalitate tragică (*Hamlet*, *Macbeth*), spectacolele vor să violenteze capacitatea de receptare, de asociere și imaginare a publicului, s-o modifice, să intervină în mentalitatea acestuia, să provoace mutații în conștiință. S-a strecurat în unele comentarii eroarea – combătută ferm de Petru Comarnescu în cartea sa ⁶ – de a reduce violența lor expresivă la datele plastice, de a confunda înțelesul figurat cu cel propriu, de a urmări numai plastica evidentă și izbitoare din creațiile lui Sava, în loc de a le prețui plasticitatea care caracteriza toate artele sintezei scenice. Desigur Sava nu putea lăsa personalitatea și experiența graficianului și pictorului la intrarea teatrului, dar tocmai pentru că intră în teatru iubindu-l, dornic de a face teatru și nu altceva, căutând să înțeleagă și să-și apropie exigențele lui specifice – fiind unul din cei mai fervenți apărători ai spectacologiei la noi –, el nu amestecă domeniile de activitate artistică, examinează problemele proprii fiecăruia și caută să ajungă la un înalt nivel de profesionalitate.

Pregătind actori cu multiple posibilități, capabili să joace orice gen (chiar și operetă), cu o tehnică ce ține seama de solicitările spectacolului modern, preocupat de funcționalitatea luminii, sunetelor și muzicii pe scenă, inventiv în soluții scenotehnice – din montările de la Iași și București, din articolele, conferințele și cursurile sale, regizorul apare interesat consecvent de condițiile obținerii unei expresivități teatrale complexe. A-l privi doar sub raport plastic – pentru că a dat decoruri remarcabile la *Scene de stradă* și a proiectat altele pentru *Hamlet* și *Furtuna*, pentru că a îndrumat îndeaproape pe scenograful Kiriacoff ori a conceput *Macbeth* cu măști, deci atât de « vizual » – nu înseamnă a-i găsi profilul distinct în teatrul nostru, dimpotrivă, a-l diminua, a-i considera unilateral structura grotescului și tragicului, a metaforelor și simbolurilor din spectacole. Folosind un singur decor pentru numeroasele tablouri ale piesei *Simunul*, Sava nu căuta cu precădere performanța unei reorganizări fluente a acțiunii dramatice și mișcării personajelor într-o altă ambianță decât cea propusă de Lenormand, ci cu toată picturalitatea tratării, oferea imaginea cu sens psihologic și metaforic a unui spațiu pestriț, pitoresc populat, totuși înăbușitor, exasperant, în care dezlănțuirea aprinsă a simunului corespunde izbucnirii adâncurilor instinctuale. Oricât de diferit a fost relatat de comentatorii săi, prologul simbolic la *Madame Sans-Gêne* se desfășura cu participarea tuturor componentelor artistice: luminile dând sugestia unei vaste piețe – cântecul popular, viguros în opoziție cu melodia aristocratică, grațioasă și fragilă – intrarea plebei înarmate în lumină – apariția, la rampă, a « nobililor » – asaltul, capetele « nobililor » zboară – nobilii nu erau decât niște fanteze! Simbolul era gradat de sinteza teatrală și numai teatral posibil. În *Șase personaje în căutarea unui autor*, grupurile statice « lucrate » și prin lumină, își stabileau semnificația nu în sine, ci în evoluție, în succesiunea lor și în relație cu întregul spectacol, cu atât mai mult metafora oglinzii « care se mișcă sub fasciculele luminii, făcea într-adevăr personajele să pară niște imagini încă lipsite de viață și căutând viața » ⁷. Cu Sava, se consolidează în teatrul nostru, atingând numeroase reușite exemplare, o poetică a spectacolului modern, gândit ca integrare, ca interferență de elemente artistice ce se depășesc reciproc, se contrapun pentru a semnifica în mod activ și complet (adică nu numai logic). Componentele sintezei scenice nu mai sînt concepute separat, ca la primele începuturi ale regiei românești, cînd punerea în scenă era desfăcută – din considerente practice, dar și de pe o poziție teoretică – în « materială sau decorativă » (scenografia) și « morală sau mișcătoare » (jocul actorilor) ⁸; nici nu există în planuri ierarhizate de la rampă spre fundal, unele fiind invariabil privilegiate în comunicarea cu publicul, altele rămînînd inerte sau ilustrative cea mai mare parte a timpului, ca în montările Companiei

⁶ Petru Comarnescu, *Ion Sava*, București, 1966, p. 272 și urm.

⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁸ N.A.B., *Despre punerea în scenă*, în *Arta*, Iași, nr. 4, din 25 octombrie, 1883.

Davila (unde naturalismul minuțios al scenografiei este încă ambianță, doar înconjoară pe interpreți); nici nu se adaugă unele altora, câștigînd în puterea de sugestie — deci de captare emoțională și influențare mai profundă a spectatorului — totuși fiind o sugestie obținută din utilizarea resurselor proprii artelor alăturate, ca la T. Simionescu-Rîmniceanu⁹. Amintim toate acestea, pentru că o dată cu definirea expresivității teatrale ca una complexă, sintetică, parcurgînd acele etape care au dus la limpezirea problemelor ei și la dobîndirea unor elocvente rezultate artistice, parcurgem însăși traiectoria de la reprezentare la o accentuată sugerare și semnificare scenică. Receptiv, dar căutînd să verifice și să se sprijine pe concluzii adunate din experiența sa, nu pe idei prestabilite, respingînd delimitările formale, este interesant de remarcat cum Sava va regîdi, într-o parte a activității sale regizorale — la alt nivel de înțelegere, din altă perspectivă — traiectoria de la reprezentare (*Negustorul din Veneția, Otrava, Mansarda*) la sugerare și semnificare (13 *canțonete, Madame Sans-Gêne, Hamlet, Orașul nostru* etc.). Bineînțeles, aspectele nu sînt niciodată în stare pură, uneori revenind și amestecînd-se deliberat (*Scene de stradă, Ratații, El, ea și celălalt, Lanțuri*). Spre deosebire de înțelepciunea pe care experiența i-a dat-o lui Paul Gusty, știind ce se poate și ce nu, ce se cuvine și ce nu pe scenă, avînd « conștiința lucidă a limitelor »¹⁰ și respectîndu-le, experiența îl convinge pe Sava că aceste limite se cuvin înfruntate, împinse cît mai departe.

Deci, a pune în scenă înseamnă — așa cum spunea, citîndu-l pe regizorul italian Bragaglia cu care era de acord în multe privințe — a crea imagini scenice dinamice, colorate și în volum, vorbite și sonore, în care nu numai arta actorilor intră în acțiune, dar totodată, continuu, și celelalte arte componente, pentru realizarea unei expresii artistice totale, de sine stătătoare. Însăși profesionalitatea și aptitudinile regizorului sînt înțelese dependent de capacitatea sa de a crea astfel de imagini scenice, de a comunica sensibil și multilateral prin ele. Din ceea ce învățase de la Maican — pe care-l socoate un regizor « de tip bragaglian » — reținuse mai ales această atitudine față de creația teatrală. Finalitatea căutărilor și experiențelor sale va fi « teatrul teatral », spectacolul « reteatralizat » ce are în vedere și folosește toate cuceririle și concluziile unei practici scenice milenare. Este viziunea unui teatru cu mijloace artistice și tehnice numeroase, variate, ușor adaptabile, de comunicare — un teatru avînd ca scop dezvăluirea necunoscutului, revelarea concretă, sensibilizarea sensului dramei, vizualizarea ideilor. Explicabil, Sava află aliați în Bragaglia și Tairov, studiază *Commedia dell'arte*, teatrul oriental (asupra căruia îi atrage atenția Tairov) și cel expresionist, fiind preocupat de posibilitățile lor revelatorii, de perfecțiunea « exteriorizării » (nu-i aproba pe adepții « interiorizării »). De aceea, pregătirea actorilor pentru un asemenea teatru o vede în direcția dată de Tairov, a unei duble tehnici, internă și externă, la fel de cultivate, « trăirea » pe scenă, « viața teatrală » — cum subliniază în manuscrisul neterminat, consacrat artei actorului — cerînd « o declanșare a stărilor emotive dincolo de limitele obișnuite ».

Dacă nu ne mirăm că, în « teatralitatea » căutată de spectacolele sale, Sava integra proiecția cinematografică (*Hamlet*), sîntem mirați, așa cum au fost și spectatorii, cînd aflăm că în altele a introdus elementul viu ori mecanic, autentic, neprelucrat, transpus direct din viața înconjurătoare: un automobil (*El, ea și celălalt*), un cal (*Îngerul a vestit pe Maria*), « efecte » inutile în ochii criticilor. Se pare că nu s-au sesizat decît « efectele », iar semnificația n-a trecut în sală. Publicul n-a văzut prin ele, dincolo de ele, așa cum cerea Sava cu ani în urmă, pe atunci cronicar plastic, celor ce privesc o « marină »: « n-ar conta în fantezia creatoare, apa cu spuma, corăbiile, bărcile sau pescărușii, ci dorul de aventură, teama de nemărginit, tentațiunea valurilor »¹¹. S-ar putea opina că un automobil sau un cal, în afara mediului lor firesc, nu mai sînt întocmai pe scenă, nu mai sînt chiar un automobil sau un cal, pierd o seamă de însușiri și obțin — totuși! — altele, devin un fel de « vedenii » — ca multe în spectacolele lui Sava — ajutînd uneori să vedem mai bine, realizînd un contrast sensibilizator față de rest. Probabil, contrastul nu s-a stabilit, iar pe de altă parte aceste elemente transplantate nu s-au inserat în convenția scenică, n-au pătruns « regula jocului ».

⁹ A se vedea T. Simionescu-Rîmniceanu, *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, nr. 8, din februarie 1915 și cronicile dramatice ale lui Liviu Rebreanu în *Scena*, nr. 2, 3, 4 din 13, 20 și 27 noiembrie 1914.

¹⁰ A se vedea prefața lui Florin Tornea la Victor Bumbești, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 39.

¹¹ *Universul literar*, nr. 50, din 9 decembrie 1928.

Oricât ar fi fost de « efecte » și de inutile, ele arată, ca o tatonare nereușită deocamdată, aceeași dorință de extindere a universului scenic, a ariei sale de cuprindere, a diversificării elementelor expresive și a înmulțirii relațiilor lui semnificative.

Modul cum erau gândite imaginile scenice de către Sava: acuitatea lor emoțională, pregnanța, uneori fastul imaginației ce se dovedea prin ele, sensul neașteptat ce-l căpătau, punând în dezbatere, răsturnând, corectînd sau completînd pe acela din piesă — i-au îndemnat pe destui cronicari să-i obiecteze lipsa de fidelitate și respect față de textul și ideile dramaturgului. Sava a devenit pentru mulți principalul exponent al « primatului regiei » la noi, fără să se observe că, de fapt, ceea ce urmărea el era finalitatea profund semnificativă a spectacolului conceput ca un întreg expresiv. El știa că oricum « litera » textului dramatic nu mai rămîne literă în spectacol, înlocuirea ei fiind inevitabilă. Există o diferență între ce propune piesa și ce propune spectacolul, nu numai din cauza deosebirilor explicabile dintre conștiința, talentul și posibilitățile creatoare ale dramaturgului, anume determinate, și cele ale realizatorilor teatrali, dar pentru că înseamnă o trecere inerentă la alte mijloace de expresie mai numeroase și diverse, cu o rezonanță proprie la public, care trebuie cîntărită, speculată, orientată. De obicei, criticii care-i obiectează, ignoră aceasta, iar autorii care-l acuză de « trădare », sînt cei care uită, fie și pentru moment (ca Victor Eftimiu), că textul dramatic se poate împlini în spectacol. De aceea, preferă pe « autorul tehnic » care « pentru a-și realiza teatral ideea (s.n.), face apel la tot ceea ce de-a lungul vremurilor a îmbogățit teatrul. Alături de actor, lumina, alături de text, interpretarea euritmică »¹². Și apoi, mediocritatea textelor pe care este obligat să le monteze împotriva dorinței sale, nu trebuie să condamne de la început și definitiv munca sa și a colaboratorilor săi: este mai util ca o piesă slabă să ajungă un spectacol reușit, cum admiteau cu mult înainte și Caragiale, Pompiliu Eliade, Rebreanu... După el, căutările regizorale servesc în ultimă instanță afirmarea viitoare a dramaturgiei: este necesar de a pregăti și a perfecționa posibilitățile spectacolului pentru ceea ce vor aduce necunoscut și inovator marile piese de mîine, iar unul din avantajele Teatrului Rotund ce-l proiectează, este de a stimula fantezia autorilor « tehnici » și de a o ajuta să se transforme în realitate scenică.

Una din primele direcții de dezvoltare regizorală a textului, sesizată în montările lui Sava încă de la debut, constă din plasarea dramei în mediul său social ce va susține uneori însăși aura meditativ-filozofică a spectacolului (*Orașul nostru*) sau va fi violent transfigurat prin grotesc, lirism romantic și simbol (*Frumoasa adormită*), însă nu va fi doar o etalare descriptivă. Amănunțirea tipologiei umane și a ocupațiilor pitorești în *Simunul* — prin « scenele în care apărea populația arabă, cu profeții, muncitorii, negustorii de stămburi și podoabe viu colorate, cu cerșetori, femei pătimașe și copii golași, ducîndu-și traiul cotidian »¹³ — se integra sensului general metaforic al imaginii. Prin modificarea indicațiilor de decor ale piesei *Scene de stradă*, într-o viziune de « reportaj » asupra unei străzi de la periferia new-yorkeză, se obținea mărirea unghiului de cuprindere: într-o larmă continuă — strigăte, claxoane, sirene — trec bicicliști, șoferi, polițiști, vînzători, derbedei... Situația dramatică era înfățișată în universul ei determinant, se reliefa mentalități și atitudini colective față de ea, se stabileau relații cauzale, Sava avînd grijă să sublinieze totodată teatralitatea cotidianului. Rezolvări asemănătoare au fost în *El, ea și celălalt* (strada pariziană montată pe turnantă), în *Mansarda* (casa prezentată în secțiune, cu acțiuni simultane, caracteristice). La *Ratașii*, regizorul care nu accepta reducția la un « caz » freudian din piesa lui Lenormand, îi adaugă « tablourile de atmosferă » destinate să clarifice raportul subiectiv-obiectiv, iluzie-adevăr și printr-o mai precisă situare socială a personajelor.

Subconștientul, oniricul, fantasticul, straniul, momentele dramatice de maximă intensitate — de vis, de halucinație, de amintire rețrăită (retrospecțiile) — sînt montate de Sava într-un cadru deloc neliniștitor prin el însuși, într-o ambianță teatrală purtînd însemnele unei realități cunoscute. Așa a fost interiorul din *Fabia* sau cel din *Ca de obicei, dar*

¹² Florica Șelmaru, *Ion Sava ne vorbește*, în *Contemporanul*, din 31 ianuarie 1947.

¹³ Petru Comarnescu, *Ion Sava*, București, 1966, p. 39.

altfel, în care brusc lumina marca momentul excepțional al încarnării fantomei sau introspecția eroinei, dialogul său cu personajele imagine ce apăreau și se estompau apoi. Chiar scenografia Teatrului de Vedenii definea un spațiu identificabil, și atunci când era de factură expresionistă, tratată « asimetric » (*O mireasă la loterie*), introducând însă — cum notau cronicarii — « efecte de lumină stranii ». O materializare sub o lumină verde-violacee era și visul din *Visuri americane*. În decorul meticulos construit, cu atenție pentru stilul arhitectonic, invadat de o vegetație agățătoare abundentă, din *Lanțuri*, în această ambianță foarte concretă, caracterizată geografic și social, lumina lămpii lui Wood schimba deodată întregul aspect, anunțind și însoțind intervenția fantasticului. Într-o conferință, Sava va susține funcționalitatea și « poezia » luminii pe scenă, avînd posibilitatea de a sensibiliza publicul la universul interior și gîndirea personajelor (la monologul « a fi sau a nu fi » din *Hamlet*, lumina cădea pe fruntea eroului: « capul, sanctuarul gîndurilor, radia parcă din străfunduri », scria un cronicar¹⁴. De altfel, se pot constata căutările de lumină și în variantele scenografice pentru *Hamlet* de mai tîrziu).

Frecventă în viziunea regizorală, este complinirea individual-social, cotidian-neobișnuit, coștient-subcoștient, relaționarea lor dialectică în spectacol, uneori palidă sau inexistentă în text. Impulsurile instinctuale din *Simunul* se manifestau cu o ardoare ieșită din comun, într-un cadru precizat prin tipologie și culoare locală tocmai pentru că Sava, ca și în *Ratații*, simte necesitatea de a nu restrînge interesul dramei la ciudățenia unui caz patologic. În Teatru de Vedenii, straniul și fantasticul se interferau cu elemente de realitate socială și psihologică, prezentate incisiv, caricatural. La *Ca de obicei, dar altfel*, s-a scris: « Sava a reușit să contopească scenic vizibilul și invizibilul, să sincronizeze coștientul cu subcoștientul »¹⁵. Spectacolul *Orașul nostru* se desfășura meditativ de la cotidian la fantastic și transfigura banalul în simbol. Prin măștile de la *Macbeth*, Sava încearcă, după cum spune, o formulă stilistică aptă să anuleze distanța dintre personajele vii și fantome. Spre sfîrșitul vieții, declara: « Am urmărit în esență să unesc visul cu realitatea, cotidianul cu fantasticul, necesitatea cu gratuitul, am introdus reveria, emanciparea de cauzalitate și gregarism »¹⁶. În montarea piesei lui Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, P. Comarnescu menționează că « mereu se petreceau suprapuneri și contrapunctări între ficțiune și realitate, între fantezie și dramă, între satiră și neînțelegere, datorită a două sau trei categorii de trăiri scenice »¹⁷. Tragicul, comicul, caricaturalul, grotescul corespund și se referă la zone de realitate, stări și situații umane care — în tendința integratoare a regizorului — se cheamă între ele, transpar unele prin altele, dovedindu-se lunecoase și permeabile. De aceea, probabil, Sava admitea ca, în pînă moment tragic, pe scenă să apară stridentă caricatura, de aceea ironizează în spectacol tragismul romantic din *Ale mării și vieții valuri*, preferînd să « umanizeze » eroii legendei antice. Propriile sale piese cuprind « bufonerii patetice » (*Președintele*), descoperă sub drama aparentă, melodrama ridicolă (*Iov*), sau se intitulează « bufonadă tristă » (*A murit păpușa*)...

Pentru Sava, artistul — regizorul — nu poate accepta delimitările preconceptuate, formulele prestabilite, el intuiește noi conținuturi, relații, semnificații, își arată propria atitudine prin creație și intervine astfel în viață. Așa se explică aluziile la actualitate sesizate în *Sistemul doctorului Gudron*, șarja antimilitaristă strecurată în *Țarina*, scandalul provocat (pînă în Parlament) de o piesă și atunci cam învechită ca *Madame Sans-Gêne*, devenită spectacol popular, « de stînga », prin prologul conceput și accentele date de Sava. Expresie deplină a atitudinii regizorului a fost și montarea celor 13 *canțonete* ale lui Alecsandri, în decor « dadaist », « cubist », « mașinist », « expresionist » etc. unde personajele comice erau într-un permanent balans nostalgic (apropiere-îndepărtare, supraviețuire-desuetudine) față de public.

Teatrul este pentru Sava — ca și pentru un Dullin — o artă imaginativă, exaltantă, dar nu numai atît, spectacolele sale cer și vor să provoace gîndirea și aprecierea lucidă. Ca orice creație artistică, ele ajută să vedem și să înțelegem mai bine, înseamnă « un fel de a

¹⁴ V. I. Cataramă, în *Însemnări ieșene*, nr. 6, 1937.

¹⁵ Flavius, *Cronica dramatică*, în *Lumea*, Iași, an.

XVIII, nr. 5114, din 19 mai 1935.

¹⁶ Ion Biberi, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 127.

dezgoli realitatea, de reducere a ei la esențial, o dezbrăcare, o ridicare de vâl »¹⁸. De aici, poziția sa antinaturalistă, tendința de cuprindere, de corelare, de sinteză prin imaginile scenice, comunicând sensuri supreme. Respingînd naturalismul, dar evitînd și limitările de orice fel, intelectualiste de pildă, « ideea regizorală a constatat în lărgirea cadrului, deplasînd simbolic autorului de la special la general », spunea el în conferința de la premiera *Cavalcadei spre stele*. Măștile sintetice pentru *Macbeth* erau figurate pe o trăsătură de caracter fundamentală, ca să dezvăluie permanent esența personajelor, dincolo de aparențe și de meandrele intrigii. În ultimii ani de activitate, Sava este atras de Tairov — pentru modul complex și proteic în care își concretiza gîndirea regizorală pe scenă — și de Gordon Craig, preocupat de esențe și simboluri (influențîndu-l în *Macbeth*, sau în schițele de decor pentru *Hamlet*). Cum arătam într-un articol anterior¹⁹, punctul terminus al evoluției și meditațiilor sale creatoare va fi misterul teatral social.

Deși simptomatice, nu procedeele sporadice și discutabile de « preparare » prealabilă (cortine pictate la *Neamul Șoimăreștilor*, *Mansarda*, decorarea sălii la *Lanțuri*), ci înseși spectacolele sale sînt importante pentru preocuparea lui Sava de a provoca deopotrivă exaltarea și gîndirea publicului. Pentru a avea un spectator participant activ, « totul depinde de regizor ». În Teatrul de Vedenii, fantasticul, straniul trebuie să aibă drept consecințe — pe lîngă violentarea imaginației și visul eliberator—stimularea lucidității. Pînă la urmă, soluția arhitectonică și scenotehnică va fi cea a Teatrului rotund, aducînd o dată cu « schimbarea pozițiilor actor-spectator », o multitudine de posibilități de montare, îndeosebi pentru misterul teatral social. Spectacolul înconjoară publicul, nu pentru a-l hipnotiza, ca în Teatrul Cruzimii al lui Artaud. Presupunînd și pregătind șocul emoțional, viziunea regizorală a lui Sava — corelatoare, sintetizantă — nu poate omite meditația durabilă. Înțelesul « extazului » pe care-l produce locul magic al scenei va fi la Sava: o evadare din lene spirituală, din obișnuințe, preocupări mărunte și comodități lașe, nu o abandonare a gîndirii, ci o dobîndire a celei adevărate, înfiorată în contact cu marile întrebări și sensuri ale existenței, conținute în prezentarea teatrală a unor mituri și legende, mai cu seamă. Pentru el, magia spectacolului își avea sursa în conținut, determinată de mit și legendă, forma de ritual colectiv — incantație verbală, încifrare obsedantă a gesturilor — nefiind condiția sa unică, absolut obligatorie. Ar fi nepotrivit să aflăm în teoriile grupării engleze « Teatrul Intim » (1948) — care amplasa publicul împrejurul scenei, făcînd-o prizoniera lui, pentru că « teatrul este locul imaginarului dar, în fond, lumea reală trebuie să domine » — o posibilă obiecție la proiectul lui Sava. Mai critic cu lumea reală, poate și mai pesimist, acesta consideră că arta — « ridicare de vâl », arta-adevăr, arta-emoție trebuie să domine publicul. În concepția sa, reateatralizarea teatrului va duce la reumanizarea omului.

R É S U M É

Partant d'une affirmation de Piscator, l'auteur considère le problème des « limites du représentable » comme primordial à la mise en scène, depuis qu'elle a acquis une conscience créatrice. En analysant de ce point de vue les spectacles du metteur en scène Ion Sava, on peut se faire une opinion plus exacte de sa diversité et de ses recherches artistiques, on peut constater avec plus de précision sa contribution au développement du théâtre roumain entre les deux guerres mondiales et tout de suite après. En utilisant des arguments tirés des spectacles qu'il avait montés, l'article souligne ses idées concernant l'image scénique comme synthèse artistique, sa conception sur « le théâtre théâtral », alimentée par les théories de Bragaglia, Tairov ou Gordon Craig, mais, en même temps, basée sur l'étude de la pratique scénique millénaire. On démontre comment dans ses spectacles, l'individuel se joint au social, le quotidien à l'extraordinaire, le conscient au subconscient dans la tendance intégrante de Sava, qui aurait trouvé l'expression parfaite dans le mystère théâtral social, préconisé vers la fin de sa vie. Venant compléter un article antérieur (*Proiectele lui Ion Sava: de la Teatrul de Vedenii la Teatrul Rotund* / Les projets de Ion Sava: du Théâtre des Visions au Théâtre Rond), les conclusions de l'auteur restent les mêmes: dans ses créations, Ion Sava cherchait à exalter et en même temps à faire méditer le public; dans sa conception, la réthéatralisation du théâtre avait comme but suprême la réhumanisation de l'homme.

¹⁸ Ion Biberi, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹ *Proiectele lui Ion Sava: de la Teatrul de vedenii la*

Teatrul rotund, în SCIA, seria teatru-muzică-cinematografie, tom 17, nr. 1, 1970, p. 21—31.

ARHIVĂ TEATRALĂ:

C. RĂDULESCU-MOTRU, NICOLAE IORGA, CORNELIU MOLDOVANU

Cercetări prilejuite de pregătirea unor para-grafe din volumul al III-lea al *Istoriei teatrului în România* (1918–1944), lucrare colectivă aflată în curs de elaborare la Institutul de istoria artei, ne-au dus la descoperirea — sau redescoperirea — unor documente teatrale de importanță incontestabilă, unele cunoscute, altele uitate în noianul de dosare existente la Arhivele Statului București. Cum astfel de documente poartă semnătura unor personalități proeminente ale epocii, și ale culturii noastre în general, iar conținutul arhivei teatrale la care ne referim este relativ necunoscut marelui public, și chiar unor cercuri de specialiști, socotim util să încredințăm rubricii de « cercetări » a revistei SCIA câteva asemenea documente, a căror valoare aproape nu se mai cere subliniată.

★

La foarte scurt timp după terminarea primului război mondial, C. Rădulescu-Motru, director general (cu delegație) al Teatrului Național din București, își înaintează demisia, care-i este primită de ministrul de atunci al artelor și cultelor, I. Gh. Duca. Pagină de rară frumusețe și de fină ironie, demisia filozofului C. Rădulescu-Motru cuprinde, succint, câteva dintre opiniile directorului de teatru asupra menirii și perspectivelor Teatrului Național din București în anii de după 1918. Transcriem integral textul demisiei, datată 4/17 decembrie 1918:

« Domnule Ministru,

În era nouă, pe care războiul mondial o deschide țării noastre, un frumos rol cultural este rezervat Teatrului Național.

De la acest teatru trebuie să pornească directiva unei sănătoase arte dramatice naționale, care să contribuie, alături de ceilalți factori de cultură, la închegarea unității sufletești a neamului românesc.

Îndeplinirea acestui frumos rol găsește însă cele mai mari piedici în înseși transformările aduse de războiul mondial în viața noastră economică. Condițiunile de trai devenind astăzi foarte grele, întreținerea pe viitor a artiștilor buni, precum și satisfacerea unei bune conduceri a Teatrului, necesitează cheltuieli îndoit și întreite ca în trecut. Pentru a face față acestor cheltuieli există numai două mijloace și anume: sau Direcția Teatrului Național profită de tot ce este atractiv și indicat de reclamă și face bani la cassă, sacrificând nivelul artistic al spectacolelor, sau apelează la Stat cerind o sporire de subvenție.

Între aceste două mijloace, sint convins, Domnule Ministru, că nu veți sta la îndoială și veți alege pe cel de al doilea.

În timp de cel puțin zece ani de aci înainte, Teatrul Național, pentru a-și îndeplini frumoasa lui menire, va trebui să fie ajutat cu o subvenție largă din partea Statului român. Numai așa el se va menține ca înaltă instituție de cultură și va fi ferit să cadă în rîndul întreprinderilor comerciale, care se fac exclusiv în vederea cîștigului material, așa cum a fost cazul teatrului din Germania, după războiul din 1870.

Cum însă o largă subvenție din partea Statului este condiționată de o nețărmurită încredere a Ministrului în persoana Directorului General, mă grăbesc, Domnule Ministru, să vă pun la dispoziție demisia mea din postul de Director General al Teatrului Național, în care post am funcționat prin delegație cu începere de la 1 septembrie 1918.

Director General, C. Rădulescu Motru »¹.

¹ Arh. St., București, fond. Direcția Artelor, dos. 468/1918, f. 44.

Pe cerere este scris «se aprobă demisia» și semnează I. Gh. Duca.

★

Din inițiativa unor oameni de cultură și cu sprijinul localnicilor, în cartierul Tătărași din Iași se ridică un «Ateneu popular», care dispune de o clădire proprie, bibliotecă, sală cu 800 de locuri etc. «Ateneul popular» reprezintă de fapt sediul unei asociații culturale, a cărei activitate de difuzare a gustului pentru teatru și muzică, pentru artele plastice și pentru cuceririle științei în rîndurile publicului de cartier, ale publicului de masă, va continua mulți ani după primul război mondial. Nu o dată existența «Ateneului popular» Tătărași este amenințată de lipsa de fonduri, de taxe fiscale enorme, de datorii greu de acoperit. În asemenea cazuri, președintele asociației, C. N. Ifrim, se adresează Ministerului Cultelor și Artelor solicitînd sprijin material. O astfel de cerere, datată 23 mai 1922, este înaintată ministrului C. Banu cu rugămintea de a acorda «Ateneului popular» Tătărași o subvenție de 150 000 lei și scutirea de taxa de 16% aplicată de Ministerul de Finanțe pe activitățile publice ale Ateneului. Cererea lui C. N. Ifrim este însoțită de o scrisoare personală adresată de N. Iorga ministrului C. Banu, în sprijinul ieșenilor. Publicăm textul acestei scrisori:

«24 maiu 1922

Scumpe d-le Banu,

Prietenul meu, d. C. Ifrim, a întemeiat pentru cultura populară în mahalalele românești ale Iașului un «Ateneu» care a adus cele mai mari servicii, dar tocmai de aceea a făcut datorii care-l silesc a plăti dobînzii strivitoare.

Eu cred că Ministeriul supt conducerea unui om de cultura și bunăvoința d-tale ar putea veni în ajutorul unui așezămînt periclitat ca acesta, acordîndu-i o subvenție pentru acoperirea măcar a unei părți din greaua sarcină care-l împovărează.

Nu e numai opinia mea, ci și aceea a colegului meu Simionescu, liberal de-al nostru, care a făcut, în afară de ceea ce ne deosebește, un referat deosebit de elogios pentru activitatea ce s-a desfășurat mai mulți ani în clădirea care e o podoabă a Iașului.

Primește, te rog, salutările mele cordiale,

N. Iorga »².

Pe memoriul lui C. N. Ifrim se află următoarea apostilă: «7.VII.1922. Pentru scutirea de taxă se va interveni la Finanțe. Subvenția nu se poate acorda din lipsă de fonduri. C. Banu »³. După cum se vede, nici scrisorile de recomandare ale lui N. Iorga nu se soldau totdeauna cu succes.

★

În calitate de director general al teatrelor, scriitorul Corneliu Moldovanu participă în iunie 1928 la Congresul organizat la Paris de către Societatea Universală a Teatrului. Împreună cu el mai reprezintă țara la acest Congres regizorii Soare Z. Soare și Vasile Enescu. După întoarcerea în București, la 3 august 1928 C. Moldovanu înaintează Ministerului Cultelor și Artelor un amplu raport din care spicuim:

«Congresul a avut două laturi distincte: una experimentală și una teoretică. Cea teoretică a avut un caracter pur academic, reducîndu-se la un schimb de vederi — evident destul de interesante — și la citirea rapoartelor, mai totdeauna aplaudate.

Partea experimentală a constituit-o acel ansamblu de spectacole străine, care s-au dat la diverse teatre din Paris. De fapt, atît pentru congresiști cît și pentru public, e mult mai însemnată partea experimentală decît deliberările nu prea animate și dezideratele pur teoretice ale congresului».

Corneliu Moldovanu se arată deosebit de puternic impresionat de contribuția cîtorva delegați la dezbaterile teoretice și de valoarea unor referate prezentate Congresului. Unul dintre acestea a fost cel al lui Max Reinhardt, celebrul regizor al cărui nume domina epoca și era pe buzele tuturor oamenilor de teatru:

«Raportul [lui Reinhardt — n.n.] constituie o pagină de rară frumusețe a filozofiei teatrului și un minunat aspect al multiplelor laturi care alcătuiesc arta dramatică, la realizarea căreia trebuie să colaboreze cu un avînt egal autorul, regizorul și actorul.

Un punct interesant a fost raportul delegaților sovietici, care au adus un material informativ asupra progreselor teatrale din Rusia precum și asupra organizării interioare a teatrului sovietic».

Observațiile scriitorului nu se mărginesc numai la problematica teoretică de pe agenda Congresului, ci se referă și la aspectele concrete ale artei interpretative; aceasta întrucît în funcția pe care o deținea, răspundea în egală măsură de orientarea teatrului românesc, de fundamentarea teoretică, estetică a acestei orientări, dar și de practica teatrului, de ținută spectacolelor, de echilibrarea și armonizarea compartimentelor ce colaborau la realizarea unui perfect echilibru. Astfel se explică interesul cu care C. Moldovanu a urmărit discuțiile asupra regiei, așa cum s-au purtat în Congresul de la Paris din iunie 1928, și importanța acordată consemnării acestora în raportul său:

«Aproape toți delegații au recunoscut importanța și necesitatea montărilor. Dacă piesa care urmează să fie jucată n-are mari calități, montarea se impune pentru ca spectacolul să atragă. Dacă din contră, opera e genială și de o înaltă concepție, cu atît mai mult se impune o montare la înălțimea textului, fiindcă niciodată un vin bun nu pierde din calitățile sale dacă e servit într-un pocal de argint; (...) Teatrul nu poate rămîne străin de niciuna din cuceririle științei și tehnicii. Arta scenică va împrumuta în continuu toate realizările în domeniul electricității, acusticii sau opticii».

² Arh. St., București, fond. Direcția Artelor, dos. 778/1922, f. 12, 47.

³ *Ibidem*, f. 11.

Dincolo de comparația oenologică, practica de astăzi confirmă justetea previziunilor făcute acum mai bine de patru decenii de literatul și omul de teatru român. Într-adevăr, rar teatru care se respectă — atât la noi, cât și oriunde pe glob — care să nu apeleze la tehnica cea mai înaltă pentru obținerea unor efecte nu complementare, ci intrinsece, organice, în arta spectacolului.

Pe această linie C. Moldovanu se arată entuziasmat, emoționat, cucerit de spectacolele de operă prezentate de Bruno Walter la Théâtre des Champs Elysées, de teatru sovietic care « a adus o notă complet nouă în arta montării », de « decorul constructivist al lui Meyerhold », care « corespundea celei mai unitare concepții a regiei ». Subliniază C. Moldovanu în legătură cu concepția adusă pe scenele pariziene de teatru sovietic în 1928: « Principiul spectacolului nu se întemeia pe valorile individuale, care totuși existau, ci pe armonia ansamblului ».

Recunoscându-i lui Firmin Gémier meritul de a fi « creatorul Societății Universale a Teatrului » și unul din elementele cele mai active, mai efervescente în cadrul acestui Congres, C. Moldovanu se desparte totuși de unele « ieșiri » ale marelui om de teatru, ieșiri ușor demagogice sau cel puțin lipsite de acoperirea exemplului personal, atunci când se discuta una dintre problemele cele mai nevralgice, și anume aceea a mercantilismului în teatru. Spune C. Moldovanu: « Aprobăm și noi ieșirea împotriva mercantilismului, care stăpânește arta dramatică franceză, dar nu recunoaștem dreptul de protest d-lui Gémier, atâta vreme cât la teatrul Odéon, al cărui director este, pe cortină se proiectează

tează în timpul antractelor reclame luminoase pentru ciorapi și automobile ».

Concluzia lui C. Moldovanu privind stadiul atins de teatrul nostru la această dată, când se afirmă V. I. Popa, Soare Z. Soare și alți regizori români, este cu totul îmbucurătoare pentru noi. Transcriem în întregime această concluzie, care nu este viciată de exaltare, nu degajă o falsă euforie, ci respiră obiectivitate, bun simț și o mindrie măsurată:

« Ultima călătorie m-a convins încă o dată că în România se face teatru bun, că avem un public superior, care nu caută numai amuzamente și că preocupările de artă îl atrag. Bucureștiul, din punct de vedere teatral, ocupă un plan care ne dă dreptul ca la viitorul Congres să ne manifestăm și pe cale experimentală. Nu ne vom face de ris.

Ca încheiere, socot, Domnule Ministru, de mare importanță pentru reputația țării noastre, ca la viitoarele congrese să luăm parte efectivă și anume: 1. Organizând concerte la Paris, fie cu executanți, fie cu dirijori români. 2. Expoziții de artă plastică temporare. 3. Reprezentații de teatru și operă românească la Paris, așa cum s-au manifestat mai toate țările europene »⁴.

Cum este însă știut, doleanțele, sugestiile, propunerile atât de temeinic argumentate ale lui C. Moldovanu nu s-au realizat la Congresul următor, ci mult mai târziu, în anii noștri, când teatrul românesc cucerește, an de an, publicul de peste hotare și aprecierea entuziastă a criticii internaționale de specialitate.

MIHAI FLOREA

CRONOLOGIA PIESELOR ROMÂNEȘTI JUCATE LA TEATRUL MAGHIAR DIN CLUJ ÎNTRE ANII 1921 ȘI 1940 (II)

Reîluind « istoria » celor 21 de piese de teatru românești jucate la Teatrul Maghiar din Cluj între anii 1921 și 1940, vom trata, în acest al doilea articol, aspecte legate de reprezentarea pieselor *Patima roșie*, de Mihail Sorbul (1923), *Titanic-Vals*, de Tudor Mușatescu (1935) și *Mușcata din fereastră*, de Victor Ion Popa (1937), aspecte înregistrate în presa românească și maghiară a timpului.

★

Patima roșie, de Mihail Sorbul.

În ordine cronologică, după opera *Luceafărul*, de Nicolae Bretan, *Prometeu*, de Victor Eftimiu, și *O scrisoare pierdută*, piesa lui Mihail Sorbul, *Patima roșie*, a fost a patra premieră românească pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, între anii 1921 — 1940.

Premiera a avut loc la 20 noiembrie 1923. În cotidianul *Keleti Ujság* se indică următoarea distribuție: Tofana — Lily Poór; Crina — Margit Izsáky; Castriș — Sándor Forgács; Rudy — Vilmos Lengyel; Șbilț — László Mihályffy. În același număr al ziarului este apreciată munca lui Jenő Janovics, care « prin această traducere a slujit în mare măsură apropierea culturală, fiindcă a transpus cu o mină sigură și puternică o asemenea piesă, a cărei cunoaștere va însemna un adevărat câștig pentru spectatori maghiari »¹.

Numerele 249, 251, 257, 259 ale aceluiași cotidian publică note informative despre pregătirile febrile în vederea premierei, despre regie, precum și despre faptul că piesa va fi jucată curînd după premiera clujeană și la Turda.

Semnatarul cronicii despre premiera *Patimii roșii*² subliniază înainte de toate însemnătatea

⁴ Arh. St. București, fond. Direcția Generală a Artelor, dos. 11/1928, f. 16—18.

¹ A « Vörös szenvédely » magyarul, în *Keleti Ujság*, Cluj,

1923, an. VI, nr. 245, 28 octombrie.

² K., *Román bemutató a Magyar Színházban*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1923, an. VI, nr. 265, 22 noiembrie.

reprezentării acestei piese prin cunoașterea căreia dramaturgia maghiară a intrat în contact — chiar dacă este vorba de o traducere — cu o operă valoroasă. În altă ordine de idei, subliniază importanța premierei, considerind-o ca un pas înainte pe drumul cunoașterii și apropierii reciproce, precum și nobila intenție a Teatrului Maghiar din Cluj, care își asumă o bună parte din această muncă. Totul ar fi un efort inutil dacă publicul, la rîndul său, nu și-ar aduce contribuția: însă «...sala plină de la premieră, precum și ovațiile au dovedit pe deplin că publicul spectator sprijină teatrul în reprezentarea operelor valoroase românești. Publicul, din partea sa, găsește necesar acest schimb spiritual. Manifestările călduroase ale reprezentanților presei, precum și ale oficialităților românești au dovedit pe deplin că se apreciază și se recompensează strădanile nobile ale teatrului »³.

Privitor la aprecierile făcute de către criticul maghiar asupra piesei, este evident că acesta n-a înțeles esența ei sau a înțeles-o dintr-un unghi foarte greșit. A analizat problematica ei într-un mod superficial, acordînd prioritate unor aspecte de ordin secundar. Nu putem fi de acord cu toate afirmațiile lui. « Piesa lui Sorbul — scrie cronicarul — atinge o serie de probleme serioase și noi, iar în ceea ce privește construcția dramatică, dă dovadă de o rutină certă. Cele cinci personaje ale piesei sînt frumos, dar insuficient caracterizate ». (Evident, este o opinie cu totul eronată!). « Mai cu seamă caracterul lui Rudy este incert, creînd astfel alternativa unor interpretări contradictorii ». (Or, tocmai figura lui Rudy exclude aceste dubii!). « Acțiunea este foarte interesantă. Publicul a ascultat cu atenție dialogurile pe tot parcursul spectacolului. Critica trebuie să sublinieze că drama lui Sorbul este o creație serioasă, care merită să fie cunoscută și de către oamenii de altă naționalitate »⁴. În ceea ce privește spectacolul, criticul citat mai sus consideră că e un spectacol lucrat cu mîgală, pînă în cele mai mici detalii, cu un decor frumos, iar actorii, fără excepție, au interpretat excelent.

Dar nici aprecierile făcute în coloanele ziarului *Patria* nu analizează mai temeinic creația lui Sorbul: « *Patima roșie* e o piesă dramatică bună, ne-o spun criticii, dar ne-o spune mai ales sufletul nostru, adică interesul cu care urmărim desfășurarea acțiunii. Eroii din această piesă sînt și individualități și tipuri reprezentative. De aceea buna ei interpretare cer: un mare talent artistic. Și fiind vorba de interpretarea *Patimei roșii* pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, putem spune liniștiți — spre cîntea artiștilor maghiari — că a fost foarte bine. În tot cursul reprezentării s-a creat și s-a păstrat atmosfera caracteristică acestei piese, care nu e altceva decît poezia unei voințe umane, sensual-pătimașe »⁵. Și această constatare dă dovadă de o înțelegere eronată a problematicii piesei, care este mult mai mult decît

« poezia unei voințe umane, sensual-pătimașe »; este drama unor oameni, care sînt produsul unei societăți nesănătoase și care sînt dornici să trăiască altfel, în alte condiții, de nerealizat, însă, pentru ei.

Comentînd — în continuare — interpretarea, criticul constată: « în special s-a distins artista Lily Poór, individualizînd perfect în Tofana o femeie intelectuală — logică, cinică, dar pătimașă. Rolul Tofanei a fost mult ajutat de talentul lui Vilhelm Lengyel, care, în rolul lui Rudy, a redat cu mult succes tipul omului secătură, timid, laș, brutal și fără voință. Dl. Alexandru Forgács, în rolul lui Castriș, a dovedit multă concentrare și obiectivitate; de asemenea Margareta Izsáky în rolul Crinei, naiva (care ar putea să afecteze mai puțin, însușindu-și și o altă mimică a ochilor). Am avea mai multe de spus privitor la dl. Ladislau Mihályffy, care a avut momente de rară artă dramatică în interpretarea rolului lui Șbilț — filozoful cinic, dar naiv și ridicol cînd iubește. Șbilț e un temperament care batjocorește, imitează și chiar pentru aceasta nu strigă. Gama înaltă a glasului său n-are nici o îndreptățire, decît în două sau în trei locuri. Încolo, Șbilț e un ratat potolit, plin de filozofie. Impresia generală e că artiștii maghiari au pătruns bine rolul acestei piese, care și-a menținut tot farmecul originalului și în traducerea domnului Janovics »⁶.

Articolul apărut ulterior în revista *Rampa*⁷, cu excepția primului alineat, e preluat integral din ziarul *Patria*.

Dintre publicațiile românești din capitală doar ziarul *Universul* consemnează premiera piesei lui Sorbul, iar o publicație maghiară din Cluj, *Ujság*⁸, se grăbește să recenzeze articolul apărut, care constată, printre altele, că spectacolul Teatrului Maghiar a fost bun și a cucerit adevărat publicul. I se aduc mulțumiri lui Jenő Janovics pentru calitatea artistică a traducerii, prin care face accesibil publicului maghiar drumul spre cunoașterea unei opere de rară valoare a literaturii dramatice românești.

Dintre ecurile presei maghiare despre *Patima roșie*, aș menționa încă articolul lui Béla P. Jánossy, cronicarul teatral permanent al revistei catolice *A Hírnök*, din Cluj. După povestirea detaliată a subiectului piesei, acesta conchide că drama lui Sorbul e o dramă modernă prin anturajul, atmosfera, personajele și gîndurile ei. Are impresia de neclintit că « autorul, în fața căruia se dezvăluie adîncimile ascunse ale sufletului și caracterului omesc, altfel și-a gîndit personajele decît cum a reușit să le incarneze în piesă. Tofana, în nestăvilita ei patimă, dă impresia unei hetere, iar la Castriș nu înțelegem acel sentimentalism bolnăvicios, care-l face, chiar și după decepția încercată, să o menajeze pe Tofana și să aibă grijă de viitorul ei; pentru aceasta, cele două figuri ne sînt antipatice. E păcat că figura Crinei, cu sufletul ei candid, și cea a lui Rudy, care dorește să se convertească, sînt creio-

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ « *Patima roșie* », în *Patria*, Cluj, 1923, an. V, nr. 254, 23 noiembrie.

⁶ Idem.

⁷ « *Patima roșie* » în *ungurește*, în *Rampa*, București, 1923, an. VII, nr. 1826, 26 noiembrie.

⁸ *Az Universul a « Vörös színpad » kolozsvári előadásáról*, în *Ujság*, Cluj, 1923, an. XXV, nr. 275, 2 decembrie.



Fig. 1. — Lily Poór. Fotografie din colecția artistei emerite Kőszegi Margit.

nate fugar, cu toate că prin reliefaarea lor s-ar fi putut contrabalansa patima mistuitoare a Tofanei »⁹. (Din acest citat reiese clar ideologia pe care o reprezintă acest cronicar, și care nu mai solicită nici un comentariu). După ce analizează migălos, pe alocuri corect, pe alocuri eronat, figura lui Șbilit, nu e mulțumit de deznodământul piesei prin focuri de revolver, « fiindcă în acest fel avem impresia că asistăm la un *grand-guignol* »¹⁰. Dar dincolo de aceste rezerve, cronicarul recunoaște calitățile piesei și-i salută prezența printre celelalte piese românești care au fost jucate pe scena clujeană.

După premieră, Teatrul Maghiar din Cluj se deplasează cu două spectacole la Tîrgu-Mureș. Unul dintre ele este *Patima roșie*. Acest eveniment teatral este remarcat și comentat de aproape toate ziarele locale (*Az Ellenör, Hétfői hírek, Az Ellenzék, Tükör*), fie prin anunțuri scurte la rubrica « Teatru », cu câteva fraze convenționale despre piesă, autor, traducător, actori și despre publicul care îi așteaptă¹¹, fie prin comunicări mai detaliate sau cronici ale spectacolelor¹².

Acest interes deosebit se datorește pe de o parte evenimentului în sine, fiindcă deplasările clujenilor însemnau o sărbătoare în viața culturală a orașelor de provincie, de-a lungul anilor, prin turneele sale, Teatrul Maghiar din Cluj cucerindu-și un renume prestigios, iar pe de altă parte faptului că tocmai în acel moment Tîrgu-Mureș era lipsit de o trupă teatrală.

Succesul *Patimii roșii* este dovedit și prin faptul că după patru ani de la premieră drama a fost reluată și reprezentată din nou pe scena clujeană, cu

⁹ Béla P. Jánossy, « Vörös szenvedély », în *A Hirnök*, Cluj, 1923, an. XX, nr. 23, 1 decembrie.

¹⁰ Idem.

¹¹ Kolozsvári művészek tömeges szereplése a város helyi színpadon, în *Hétfői hírek*, Tg.-Mureș, 1924, an. IV, nr. 2, 12 ianuarie. A se vedea și: *Az Ellenzék*, Tg.-Mureș, 1924, an. XII, 16 și 17 ianuarie; *Tükör*, Tg.-Mureș, 1924, an. XII,



Fig. 2. — Cronica piesei *Patimia roșie*, de Mihail Sorbul. Reproducere după *Rampa*, București, 1923, an. VII, nr. 1826, 26 noiembrie.

unii actori din distribuția inițială (Lily Poór, Sándor Forgács)¹³.

★

Titanic-Vals, de Tudor Mușatescu.

Premiera piesei *Titanic-Vals* a avut loc la Teatrul Maghiar din Cluj, la 5 martie 1935, la trei ani după premiera bucureșteană.

nr. 2 și 3, din 13 și 20 ianuarie; *Az Ellenör*, Tg.-Mureș, 1924, 11 și 16 ianuarie.

¹² Poór Lili, Janovics dr. és a drámai együttes, în *Az Ellenör*, Tg.-Mureș, 1924, 18 ianuarie; Károly Molter, *A környezet hatása*, în *Tükör*, Tg.-Mureș, 1924, an. XII, 27 ianuarie.

¹³ A « Vörös szenvedély », în *Ellenzék*, Cluj, 1927, an. XLVIII, nr. 28, 29, 31, 33, din 6, 8, 10, 12 februarie.

Cu toate că aceste scurte știri au căutat să prezinte spectacolul ca pe o încercare de mare succes, nici presa maghiară, nici cea românească nu s-au preocupat pe măsura valorii piesei de premiera clujeană.

Căutînd explicația acestui fenomen — deși nu mă pot baza pe date concrete, ci numai pe amintirile pe care mi le-au relatat cîțiva oameni de teatru, care trăiesc și astăzi (János Kemény, scriitor, fost președinte de onoare al societății « Színpártoló Egyesület » din Cluj și Zoltán Tiboldi, pensionar, fost director administrativ al Teatrului Maghiar din Cluj) — îndrăznesc, totuși, să presupun următoarele:

După directorul Jenő Janovics, începînd din 1931 au urmat o serie de directori, ca Mihály Fekete, Lajos Parlaghi, sau consorțiul lui Ákos László. Acești oameni nu au fost preocupați de servirea ideii de « apropiere culturală » (din 1931, de la premiera cu *Molima*, de I. M. Sadoveanu, și pînă la premiera cu *Titanic-Vals* a lui T. Mușatescu, din 1935, pe scena clujeană nu a fost reprezentată nici o piesă românească), n-au avut clarviziunea, priceperea, cultura și spiritul de organizare pe care le dovedise Jenő Janovics în decursul atîtor ani. Este evident faptul că preocuparea lor primordială a fost problema financiară a teatrului, fiind nevoiți să lupte împotriva falimentului. De această problemă arzătoare s-a preocupat cîțiva ani și noul director, Imre Kádár, precum și societatea « Színpártoló Egyesület » (Societatea de protejare a teatrului). Dar după ce problemele financiare au fost rezolvate, prima grijă a lui Imre Kádár a fost aceea de a continua politica de « apropiere culturală », începută de fostul director Janovics, acțiune pe care o servise din plin încă înainte de a deveni director — pe vremea cînd traducea din poezia populară și creațiile dramatice românești, ținea conferințe și polemiza, în presă, pe tema apropierei culturale.

Revenind la reprezentarea piesei *Titanic-Vals*, constatăm că materialele apărute în presă sînt relativ puține. În afara celor două cotidiane clujene, *Keleti Ujság* și *Ellenzék*, nici o revistă literară maghiară nu pomeneste de acest eveniment.

Despre apropiata premieră clujeană și munca traducătorului găsim scurte anunțuri în *Keleti Ujság*²¹. Tot aici se subliniază²² că în prezența autorului va avea loc premiera festivă a piesei *Titanic-Vals* și că aceasta va fi « prima reprezentare la Cluj a unei piese de mare efect »²³. Aproape în fiecare număr al celor două cotidiane găsim știri sumare, unele nesemnificative și stereotipe, atît despre autor cît și despre piesă, iar altele semnalînd pregătirile « febrile » în vederea premierei.

La 6 martie 1935, în ziua de după premieră, în loc de cronică se fac deocamdată relatări amănun-

țite asupra piesei « care e hazlie, cu o acțiune bogată și de mare actualitate, și care a avut un succes remarcabil pe scena bucureșteană, unde a fost jucată de mai bine de 200 de ori », precum și asupra faptului că « Sándor Incze a cumpărat piesa și a și vîndut-o deja celor mai mari trusturi din America, respectiv Anglia », și că, în prezent, piesa e jucată cu mare succes « la teatrul german din Praga »²⁴. Totodată se anunță și distribuția clujeană: Jolán Harmath, Ilona Benes, Piri Vass, Teréz Bárdi, Alice Fényes, Elek Tóth, György Kovács²⁵, Samu Balázs, Sándor Rajnai și Sándor Tompa.

Cronica apărută la trei zile după premieră, tot în *Keleti Ujság*, se caracterizează prin superficialitate și locuri comune, surprinzătoare chiar și pentru un cotidian: « Siguranța artistică, ochii ageri și atitudinea conștientă a autorului au făcut ca, timp de 3 acte, să ne fie prezentată cu atîta ușurință o întreagă pătură socială, cu caracteristicile și punctele ei de vedere, cu esența ei exterioară și interioară »²⁶. Cît despre spectacol, se arată că teatrul a slujit cu forțele sale cele mai bune reușita reprezentației: « Piri Vass, protagonistul piesei a fost o figură vie, cu temperament și culoare, a interpretat cu siguranță fiecare registru al rolului său; Teréz Bárdi a fost verosimilă, drăguță; Ilona Benes și Jolán Harmath au fost atît de bune în figurile lor respingătoare (Chiriachița și Dacia), încît publicul le-a onorat aproape fiecare gest cu vii aplauze. Creația lui Samu Balázs merită un capitol întreg. Acest actor, care evoluează într-un ritm vertiginos, are un joc inteligent și sigur și aduce o figură cu totul nouă pe scenă. N-a avut nimic artificial, a fost însăși viața reală și plină de naturalețe. Elek Tóth a creat cu măiestrie — cu care de fapt ne obișnuise — figura celui cap de familie terorizat de toată lumea, dar care pînă la urmă se ridică deasupra tuturor. Ceilalți ne-au bucurat cu creații bune, de precizie și siguranță artistică »²⁷.

Interesant e faptul — și dă de gîndit, așa cum am mai amintit — că presa românească nu s-a preocupat de acest eveniment artistic în măsura în care a făcut-o cu alte reprezentații ale Teatrului Maghiar din Cluj. Presa românească clujeană lasă să treacă neobservată această premieră. Doar ziarul bucureștean *Dimineața* consemnează evenimentul²⁸ într-un articol scurt. (În legătură cu acest articol trebuie să menționez două inexactități: data premierei — în loc de 5 martie se indică 6 martie, dar trebuie să adaug că după premiera din 5 martie, la data de 6, spectacolul a fost repetat și, probabil, de aici provine eroarea — și traducerea, care este atribuită domnului Imre Kádár). Și în acest articol se pomeneste de premiera orădeană, cînd această piesă « a fost jucată pentru prima oară ». Despre spectacolul clujean se relatează în primul rînd că a avut loc cu

²¹ Színház, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1935, an. XVIII, nr. 46 și 47, din 25 și 27 februarie.

²² « *Titanic keringő* », în *Keleti Ujság*, Cluj, 1935, an. XVIII, nr. 50, 2 martie.

²³ Idem.

²⁴ « *Titanic keringő* », în *Keleti Ujság*, Cluj, 1935, an. XVIII, nr. 53, 6 martie.

²⁵ György Kovács, artist al poporului, profesor la Institutul de teatru « Szentgyörgyi István » din Tg.-Mureș.

²⁶ K. K. I., « *Titanic keringő* », în *Keleti Ujság*, Cluj, 1935, an. XVIII, nr. 55, 8 martie.

²⁷ Idem.

²⁸ Premiera piesei « *Titanic-Vals* » în limba maghiară, la Cluj, în *Dimineața*, București, 1935, an. XXXI, nr. 10/129, 9 martie.

Premiera piesei „Titanic-Vals” în limba maghiară la Cluj

CLUJ, 7. — Pri a avut loc la Cluj premiera în limba maghiară



Artista VASS PIRI
interpretă principală în „Titanic-Vals”

comediei „Titanic Vals” a d-lui Tudor Mușatescu, tradusă de d.

Kadar Imre. La spectacol a existat un public numeros maghiar și românesc. Dintre toate piesele dramatice românești care au fost traduse în limba maghiară, „Titanic Vals” a obținut până acum cel mai mare succes. Traducerea este cât se poate de fidelă, iar unele mici adaptări sunt astfel făcute încât nu pot fi observate decât de acele persoane care cunosc bine textul românesc. Publicul maghiar din localitate a aplaudat cu frenetism și cu multă căldură această comedie românească. Rolurile principale au fost interpretate de artista Vass Piri (Mița), Toth Elek (Spirache), Beneș Ilona (bunica) și Harmath Ilona (soția lui Spirache).

Versionea maghiară a acestei piese a fost jucată pentru prima oară la Oradea, tot de compania dramatică a teatrului maghiar din Cluj. În revista de specialitate „Színházi Élet” din Budapesta a apărut, cu acest prilej, un reportaj fotografic complet al premierei.

„Titanic Vals” în limba maghiară formează o nouă punte de înțelegere între noi și minorități, între noi și Ungaria literară și culturală. D. Kadar Imre a făcut și de astădată un real serviciu apropiării culturale româno-maghiare.

Comedia „Titanic Vals” va fi jucată în curând și la Budapesta.

Fig. 5. — Cronica piesei *Titanic-Vals*, de Tudor Mușatescu. Reproducere după *Dimineața*, București, 1935, an. XXXI, nr. 10/129, 9 martie.

participarea unui « public numeros maghiar și românesc », că succesul a fost deplin; despre traducere se apreciază că « este cât se poate de fidelă, iar unele mici adaptări sînt astfel făcute încît nu pot fi observate decît de acele persoane cari cunosc bine textul românesc »²⁹. Se subliniază căldura și atașamentul publicului, care a răsplătit cu aplauze pe interpreții piesei. (În loc de o analiză cît de sumară a creațiilor, găsim doar enumerarea cîtorva dintre interpreți). În încheiere, se afirmă că această reprezentație este ca o « punte de înțelegere între noi și minorități, între noi și Ungaria literară și culturală »³⁰.

În 1935, în anul reprezentării piesei *Titanic-Vals* pe scenele maghiare, în revista budapestană *Válasz* putem citi cuvinte de apreciere la adresa lui Tudor Mușatescu³¹. Costa Carei, semnatarul articolului *A román fiatal nemzedék* (*Tinăra generație românească*) prezintă cititorilor maghiari pe cîțiva tineri scriitori, poeți, romancieri, esești și dramaturgi. Dintre « dramaturgii tineri, între 30 și 40 de ani, l-aș aminti pe T. Mușatescu, autorul piesei de mare succes *Titanic-Vals*, care s-a jucat și în Transilvania, în limba maghiară »³² — scrie Costa Carei.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

³¹ Costa Carei, *A román fiatal nemzedék*, în *Válasz*, Budapesta, 1935, an. II, nr. 5—6, mai — iunie, p. 379—382.

(Aș menționa, în treacăt, că în postfața la volumul *Teatru*, de Tudor Mușatescu³³, Mihai Vasiliu, probabil din lipsă de date, nu pomeneste de reprezentațiile în limba maghiară ale piesei *Titanic-Vals*).

Tudor Mușatescu a fost tălmăcit în ungurește și ca nuvelist. În revista *Színházi Élet* din Budapesta, în anul 1931, Stéfania Szentgyörgyi i-a tradus nvela *Bujorii-Bazsarózsák*. Această revistă-magazin nu se găsește în colecțiile bibliotecilor din Cluj și Tirgu-Mureș. Într-o bibliotecă particulară din Tirgu-Mureș am găsit însă o colecție din această revistă, precum și cîteva suplimente în care sînt publicate traduceri din poeți și nuveliști români (Emil Isac, Tudor Mușatescu ș.a.).

★

Mușcata din fereastră, de Victor Ion Popa.

Piesa lui V. I. Popa, prezentată în stagiunea 1929/30 la Studioul Teatrului Național din Bucu-



Fig. 6. — Nuvela *Bazsarózsák* — *Bujorii*, de Tudor Mușatescu, publicată în anul 1931, în revista *Színházi Élet*, din Budapesta.

³² Idem.

³³ Mihai Vasiliu, *Postfață*, la volumul: Tudor Mușatescu, *Teatru*, București, 1958, p. 413—425.

rești și menținută pe afiș, «cu excepția stagiunii 1935/36 (...) până în vara anului 1938»³⁴, este introdusă în repertoriul Teatrului Național din Cluj³⁵ în planul «teatrului școlar» al directorului Constantin Pavel și figurează și în repertoriul Teatrului Maghiar din Cluj.

În 1936, Imre Kádár, într-un interviu acordat cotidianului *Ellenzék*³⁶, vorbind despre proiectul de repertoriu al stagiunii 1936/37, enumeră printre piesele care vor vedea lumina rampei și *Mușcata din fereastră* a lui V. I. Popa.

Premiera³⁷ va avea loc la 20 martie 1937, în următoarea distribuție: Conu Grigore, învățător — Sándor Tompa; Coana Sofica, soția lui — Flóri Czoppán; Olguța și Georgică, copiii lor — Mária Felszeghy și Alice Fényes; Părintele Ilie Udriș — László Gróf; Radu Cocias — István Nagy; Ionică — Béla Lantos; Constantin Cîrnul, lăutarul — József Csóka³⁸.

Despre apropiata premieră a piesei, László Gróf, director adjunct și prim regizor al Teatrului Maghiar din Cluj, declară următoarele: «Vom prezenta piesa *Mușcata din fereastră*, a lui V. I. Popa, unul dintre cei mai talentați scriitori români, care va avea probabil același succes de public și de presă pe care l-a avut *Titanic-Vals*. La premieră vor participa mai mulți oameni de teatru, atît din București, cît și din Budapesta. Avem toate speranțele că prezentarea piesei va avea o deosebită importanță în stringerea relațiilor româno-maghiare — prin intermediul teatrului»³⁹.

O serie de numere ale cotidianului *Keleti Ujság*⁴⁰ publică scurte informații despre piesă, despre autor și traducător, despre premieră — în vederea căreia se fac pregătiri febrile —, despre succesul bucureștean al piesei, despre distribuție etc. Aceste scurte relatări sînt aproape identice cu cele apărute în celălalt cotidian clujean, în *Ellenzék*. Tot cu acest prilej se mai anunță că «la premieră, în afara autorului, va participa și Sándor Incze, care și-a asigurat anticipat opțiunea pentru a prezenta această remarcabilă piesă și în străinătate»⁴¹. Din alte anunțuri în legătură cu premiera aflăm că toți actorii, fără nici o excepție, se pregătesc cu o ambiție rar întîlnită⁴², ceea ce nici nu e de mirare, deoarece «fiecare rol e atît de valoros, cu o gamă atît de largă, încît rezolvarea fiecăruia înseamnă o frumoasă sarcină pentru fiecare interpret»⁴³.

O notă informativă apărută în ziua premierei anunță că «unul din studiourile de filme s-a și grăbit, încă înainte de premieră, să-și asigure dreptul

de ecranizare a piesei»⁴⁴. (Menționez faptul că deocamdată, despre eventuala ecranizare a piese *Mușcata din fereastră* nu am întîlnit nici o știre, nici în cotidianul *Ellenzék* și nici în vreun alt ziar al vremii).

Premiera piesei lui V. I. Popa a stîrnit mult mai mare ecou în paginile ziarelor și revistelor literare maghiare decît *Titanic-Vals*. Trebuie să remarc că, de această dată, și reacția presei românești a fost mai mare.

Analizînd piesa și spectacolul, cronicarul cotidianului *Ellenzék* scrie: «După ce s-a ridicat cortina și a început prima scenă (cînd învățătorul și popa joacă cărți, iar în jurul lor e liniștea satului) — din acel moment spectatorul nu mai are impresia că participă la un spectacol de teatru, ci că privește însăși viața reală a satului; că alături de personaje trăiește și el. Este admirabilă acea nemijlocită simplitate cu care autorul se apropie de sufletul spectatorului, fidelitatea vorbirii personajelor, acea profundă și rar întîlnită cunoaștere a oamenilor, finețea, realismul și poezia prin care ne prezintă oameni și vieți. Cel care a trăit la țară — ori cît de puțin chiar —, văzînd și simțînd adevărata față a satului, va reuși să observe într-adevăr cît de bine și profund cunoaște scriitorul oamenii și viața acestui mediu. Nu este nimic prefăcut, totul este verosimil, tot ceea ce se întîmplă cu personajele este credibil și adevărat. Acesta este marele merit al piesei — această atmosferă de rară puritate, umorul fin, fiorul tainic și dureros al sufletului, pe care numai un adevărat poet reușește să le redea astfel»⁴⁵.

În revista *Helikon*, poetul și esteticianul László Szabédi caracterizează astfel *Mușcata din fereastră*: «Piesa lui V. I. Popa a adus pe scenă o lume stranie și cu totul neobișnuită. După cuvintele lui O. Goga, piesa lui V. I. Popa e tabloul intelectualității dintr-un sat al vechiului regat. Și în această atmosferă patriarhală, generația tînără nu prea diferă de cea veche, repetă aproape identic tot ceea ce au făcut bătrînii lor în tinerețe. Viața este un circuit nesfîrșit, zilele înseși se repetă. Naivitatea copilărească a cuvintelor și a discuțiilor se perindă aproape neschimbată»⁴⁶.

Cronicarul revistei *Pásztorújság* se pronunță însă mai puțin favorabil cu privire la piesă: «La urma urmei, despre piesă am avut acea impresie că e mai degrabă o creație literară reușită decît o creație dramatică. Poezia fină, lipsa de acțiune, dialogurile colorate care par nesfîrșite, scenele care, luate separat, își au fiecare efectul lor, dar în continui-

³⁴ Ștefan Cristea, *Notiță bibliografică*, la volumul: Victor Ion Popa, *Teatru*, București, 1958, p. 300.

³⁵ Un nou teatru școlar, în *Gazeta ilustrată*, Cluj, 1933, an. II, nr. 9, septembrie.

³⁶ Interju Kádár Imrével a színház jövő újdonságairól, în *Ellenzék*, Cluj, 1936, an. LVII, nr. 1, 1 ianuarie.

³⁷ Pînă în prezent, acest spectacol cu *Mușcata din fereastră* rămîne prima și unica reprezentare în limba maghiară.

³⁸ «Muskátlis ablak», în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 68, 23 martie.

³⁹ Gróf László a Színház új játékciklusának premierjeiről és a «Muskátlis ablakról» nyilatkozik, în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 42, 20 februarie.

⁴⁰ A se vedea *Keleti Ujság*, Cluj, 1937, nr. 15, 17, 19, 20, 21, 22.

⁴¹ «Muskátlis ablak», în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 61 și 62, din 14 și 16 martie.

⁴² Szombaton este a «Muskátlis ablak» bemutatója, în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 64, 18 martie.

⁴³ «Muskátlis ablak», în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 65, 19 martie.

⁴⁴ A «Muskátlis ablak», în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 66, 20 martie.

⁴⁵ M. L., A «Muskátlis ablak», în *Ellenzék*, Cluj, 1937, an. LVIII, nr. 68, 23 martie.

⁴⁶ László Szabédi, «Muskátlis ablak», în *Helikon*, Cluj, 1937, an. X, nr. 4, aprilie, p. 316.

tate sînt plicticoase — toate acestea fac ca piesa să fie predestinată mai mult pentru lectură, decît pentru scenă »⁴⁷.

În ceea ce privește regia și interpretarea artistică, aproape toți criticii sînt de acord: « Drept cea mai reușită interpretare trebuie s-o amintim pe cea a actriței Flóri Czoppán, în rolul inimoasei neveste a învățătorului, precum și pe cea a actriței Alice Fényes în rolul lui Georgică. Sándor Tompa, în rolul învățătorului, e simplu, natural, foarte simpatîc și plin de omenie. E impecabil ceea ce demonstrează acest artist. László Gróf, în rolul părintelui, ca machiaj, mimică și gesturi este verosimil. Își caracterizează figura cu multă căldură, adîncime și simplitate »⁴⁸. Cei mai buni au fost « Sándor Tompa, László Gróf, Flóri Czoppán și Alice Fényes » — scrie cronicarul de la *Páosztörtűz*⁴⁹.

Cît despre impresiile autorului asupra premiei, aflăm următoarele: « După spectacol, V. I. Popa a declarat presei că este foarte mulțumit de reușita acestuia. Jocul excepțional al trupei maghiare a întrecut orice așteptare » — citim în *Keleti Újság*⁵⁰, iar în *Ellenzék* se relatează că o sală plină l-a aplaudat pe eminentul autor și pe interpreții piesei sale; că « autorul a fost prezent la spectacol împreună cu soția sa, cea mai vestită actriță dramatică »⁵¹. Tot în acest material se relatează că « autorul, într-una din pauze, a declarat că a fost plăcut surprins de acest spectacol excepțional care a reușit să redea fidel acea atmosferă pe care el însuși și-a imaginat-o în momentele creării piesei sale », și că « nicăieri acest spectacol n-a fost pătruns de atîta poezie ca la Cluj. V. I. Popa a fost încîntat de Flóri Czoppán, în persoana căreia a avut prilejul să cunoască o foarte mare actriță, precum și de Alice Fényes care, știind să scoată dintr-un rol de rangul doi atîta farmec și gingășie, a transformat rolul lui Georgică într-un rol principal »⁵².

Dintre publicațiile românești, ziarul *Curentul*⁵³ din București înregistrează acest eveniment teatral,

menționînd distribuția și numele lui László Gróf ca traducător al piesei și regizor al spectacolului. La fel procedează și revista clujeană *Gînd românesc*⁵⁴, care îi consacră un amplu articol. Semnatarul articolului, profesorul Ion Chinezu, redactorul revistei, este una din acele figuri proeminente care, prin fapte și vorbe, prin articole, studii, cărți și relații de sinceră prietenie, a căutat să făurească mult discutată și mult rivnita « apropiere culturală »⁵⁵. În articolul său, după tratarea pe larg a problemei « apropierii » prin cîteva modalități « organizate » care ar accelera înlăptuirea acestui deziderat, Ion Chinezu își manifestă « marea bucurie pe care ne-a dăruit-o acest spectacol rar »⁵⁶. Făcînd analiza detaliată a traducerii, se declară mulțumit de munca lui László Gróf, care « trăind ani de zile printre noi, a ajuns să cunoască multe din cele mai ascunse taine ale limbii românești, s-a familiarizat și cu specificul vieții noastre și cu toată acea serie de imponderabile din care se țese atmosfera unei opere ». Remarcă apoi că « dl. Gróf a păstrat toată dulceața moldovenească și grația arhaică, toată împletirea de umor și melancolie care fac poezia acestei piese, simplă, subtil provincială și atît de plină de omenie, adîncă »⁵⁷. Despre regizorul Gróf, afirmă că « e puțin spus că a dirijat cu o ireproșabilă eleganță echipa de actori ». Făcînd o considerație de ansamblu, Ion Chinezu constată că « a fost o seară caldă și vibrantă, contribuția fiecărui actor în parte contopindu-se într-o armonioasă colaborare. Un crîmpei de autentică viață românească s-a reconstituit, întreg, și nefalsificat, grație dragostei și înțelegerii care au animat ochiul regizorului și temperamentul actorilor. Reprezentația *Mușcata din fereastră* pe scena Teatrului unguresc din Cluj e unul din cele mai eminente servicii făcute propagandei noastre literare, e o indicație cu privire la drumul ce trebuie urmat »⁵⁸.

TEREZA PERIS CHEREJI

CONSTANTIN DIMITRESCU — PEDAGOG MUZICAL

De perioada începutului afirmării artei noastre muzicale în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se leagă și numele unuia dintre animatorii de frunte ai vieții noastre artistice, al compozitorului, violoncelistului și profe-

sorului Constantin Dimitrescu. Militant fervent și pasionat alături de Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher și alții pentru întemeierea unui învățămînt muzical superior și stabil care să ridice pe o treaptă superioară creația noastră națională

⁴⁷ D. J., *Négy színházi est, öt színdarab. «Muskátilis ablak»*, în *Páosztörtűz*, Cluj, 1937, an. XXIII, nr. 7, 15 aprilie, p. 151.

⁴⁸ A se vedea trimiterea 45.

⁴⁹ A se vedea trimiterea 47.

⁵⁰ « *Muskátilis ablak* », în *Keleti Újság*, Cluj, 1937, an. XX, nr. 68, 24 martie.

⁵¹ A se vedea trimiterea 45.

⁵² Idem.

⁵³ « *Mușcata din fereastră* » în traducere maghiară, în *Curentul*, București, 1937, an. X, nr. 3279, 19 martie.

⁵⁴ Ion Chinezu, « *Mușcata din fereastră* » la Teatrul

unguresc din Cluj, în *Gînd românesc*, Cluj, 1937, an. V, mai — iulie, p. 385—386.

⁵⁵ Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară din Ardeal (1918—1928)*, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1930, an. VII, nr. 7, 8, 9, 10; studiu apărut și în format de carte. A se vedea și *Literatura minorităților din Transilvania*, conferință ținută în cadrul « Școlii normale superioare » din Cluj, publicată în *Tribuna*, Cluj, 1940, an. III, nr. 40; ș.a.

⁵⁶ A se vedea trimiterea 54.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

și întreaga viață muzicală românească, Constantin Dimitrescu va deveni și unul dintre primii profesori ai Conservatorului de muzică și declamațiune din București.

Constantin Dimitrescu fusese elevul lui Alexandru Flechtenmacher la clasa de violoncel de la Institutul corpului vocal și instrumental, de când intrase intern, la 5 august 1860. Se înscriesese printre primii elevi la Conservatorul de muzică și decla-



Fig. 1 — Constantin Dimitrescu, la vîrsta de 16 ani, elev la Institutul corpului vocal și instrumental, la clasa de violoncel a profesorului Alexandru Flechtenmacher (Colecția familiei).

mațiune din București, pe care-l absolvă în anul 1866 cu medalia de aur¹. Este numit apoi, în luna aprilie a anului 1867, profesor suplinitor la catedra de violoncel de la Conservator.

¹ Arh. St. București, fond. Ministerul Artelor, dos. 205/1906, nr. 3, f. 9. Stat personal C. Dimitrescu, 14. II. 1907.

² În urma aprobării Consiliului permanent al Instrucțiunii, format din A. T. Laurian, Aaron Florian și Dr. Marcovici, C. Dimitrescu este numit profesor suplinitor la catedra de violoncel (care avea 5 elevi) la 1 aprilie 1867. Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 384/1867, f. 39.

³ Se anunță înființarea catedrelor: violoncel, contrabas,

Constantin Dimitrescu se distinge nu numai în cercurile familiale ci și în instituțiile muzicale, chiar de la înființarea lor, fiind prezent la întreaga viață muzicală din Capitală.

De altfel, în funcțiile ocupate în cadrul Filarmonicii și Conservatorului de muzică apare ca un continuator în activitatea concertistică și în cea pedagogică. La catedra de violoncel de la conservator, pe care o ocupase ca profesor suplinitor, avea o oarecare vechime, căci încă de la începutul studiilor sale în această școală colaborase cu fostul său profesor, J. Neudörfler, în calitate de « repetitor la clasa de violoncel », apoi ca tînăr absolvent a supliniit două luni catedra de violoncel. După moartea profesorului titular (25 martie 1867), este numit profesor suplinitor, la 1 aprilie 1867². O dată cu terminarea anului universitar, activitatea pedagogică a lui Constantin Dimitrescu se întrerupe în vederea perfecționării la Viena și Paris, unde își continuă studiile. Se distinge atît la Conservatorul din Viena, unde a avut profesor pe Carol Schlesinger, cît și la Conservatorul din Paris, unde reușește primul din 24 candidați la clasa profesorului Auguste Franchomme (1808—1884), prieten intim al lui Chopin.

La întoarcerea în țară, în anul 1870, catedra de violoncel este desființată. Se reînființează abia în 1873, cu începere de la 1 septembrie³, iar în 2 septembrie 1873 se ține concursul pentru ocuparea postului la care concurează Constantin Dimitrescu⁴, fiind confirmat ca profesor provizoriu la 1 octombrie 1873⁵.

Începînd din acest an (1873), activitatea sa se desfășoară prodigios. O foarte susținută muncă pe tărîm pedagogic dublată de strădaniile unui neobosit organizator, cu numeroase inițiative. Apare adesea printre concertistii mult apreciați de public, dar mai presus de toate se dedică muncii de creație, fiind unul din compozitorii de seamă ai vremii.

Activitatea sa pedagogică, deși mai puțin cunoscută, este tot atît de valoroasă ca și manifestările muzicale în care și-a desfășurat munca de pionierat: creator al muzicii de cameră românești și al celei instrumentale pentru violoncel; al primelor formații profesioniste permanente de muzică de cameră; primul violoncelist-solist român, cu cea mai bogată activitate concertistică din ultimele decenii ale secolului trecut și cele dintîi ale secolului XX.

În lunga sa carieră didactică, ce se întinde pe o perioadă de 46 de ani, a muncit fără preget pentru ridicarea și progresul învățămîntului muzical, îmbinînd armonios calitățile excepționale ale pedagogului cu activitatea de concertist, creator și organizator. De altfel, toți profesorii de atunci ai Conservatorului aveau o bogată activitate concertistică, fie

flaut, oboe, clarinet, fagot, corn, trompetă. Adresa nr. 3198, din 26 martie 1873, Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dos. 2301/1873, f. 115.

⁴ Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 2301/1873, f. 193—194.

⁵ Adresa nr. 9854, din 25 septembrie 1873, Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 2301/1873, f. 197.

ca soliști, fie ca instrumentiști în orchestrele existente, fie în munca de creație. Compozitorul Eduard Wachmann, numit încă din anul 1869 director al Conservatorului, era un elocvent exemplu pentru întreg corpul didactic, fiind un animator de frunte al vieții muzicale românești.

Chiar din primii ani de profesorat, Constantin Dimitrescu reușește printr-o muncă susținută și competență să se impună în rîndurile corpului didactic. Roadele acestor eforturi depuse se constată imediat prin nivelul superior de pregătire al elevilor care, deși nu erau prea mulți la clasa de violoncel, sînt totuși evidențiați atît la examenele de fine de an cît și la producții. Din primii ani de învățămînt, din listele premianților Conservatorului în anii 1874–1875 și 1875–1876 rezultă că la clasa de violoncel a profesorului Constantin Dimitrescu s-au distins cu premiul I elevii: Mureșan Constantin, Racotă George și Wiest Ludwic, iar cu premiul II: Filimon Ovid și Verzeanu Tănase. De asemeni, la producția de sfîrșit de an (28 iunie 1878), cu prilejul distribuirii premiilor, se remarcă elevul G. Mugur, care a executat *Nocturna pentru violoncel*, de Goltermann, una din piesele de bază ale repertoriului violoncelistic din acea vreme. O altă serie de elevi sînt evidențiați și în anii următori (1887–1888) ca premianți: Narice Ernest, Klein Carol ș.a.

Profesorul Dimitrescu era foarte exigent și elevii trebuiau să-și însușească un repertoriu destul de greu din clasici: Haydn, Beethoven, Mozart. Chiar presa vremii semnalează cu prilejul examenului de la clasa de violoncel a lui Constantin Dimitrescu din anul 1891 că «toți elevii au cîntat bucăți prea grele»⁶. Dar, prin această solidă pregătire, elevii săi vor păși sigur și cu folos în viața concertistică și didactică, contribuind la dezvoltarea ei. A format numeroase generații de muzicieni, printre care se numără nume prestigioase: Dimitrie Dinicu, I. Burșuc, A. Moșoi, Wiest Ludwic, Narice Ernest, George Georgescu și alții, care se vor situa în rîndul militanților consecvenți ai vieții noastre muzicale, participînd la manifestările de muzică de cameră, instrumentală și vocală ale vremii. De altfel, presa din acel timp elogiaza meritele deosebite ale harnicului profesor în formarea unor talente excepționale⁷.

Constantin Dimitrescu a urmărit în primul rînd dezvoltarea aptitudinilor celor mai talentați elevi ai săi spre o activitate concertistică, selecționînd din literatura universală piesele cele mai indicate în acest scop și totodată creînd el însuși numeroase lucrări pentru violoncel și muzică de cameră. În acest fel a îmbogățit materialul didactic necesar învățămîntului cu piese românești «unice în felul lor la noi», cum consemna presa⁸.

Pentru propășirea învățămîntului muzical, leagă deci activitatea sa de creație cu cerințele pedagogice, compunînd primele lucrări originale pentru violoncel și în genere pentru formația de cameră, care alături de literatura clasică de specialitate vor face parte din programa analitică a Conservatorului. În acest fel, profesorul Constantin Dimitrescu pune creația sa în slujba ridicării învățămîntului muzical, contribuind la fondarea muzicii de cameră românești și a celei instrumentale pentru violoncel.

Preocupările pedagogice ale compozitorului se întrevăd clar în muzica scrisă pentru violoncel, care reprezintă o parte însemnată a creației sale. Astfel, în piesa *Romanța op. 14 pentru violoncel și pian*, editată în 1893, are grijă de a indica digitația pentru instrumentist pe parcursul întregii lucrări, vădînd preocuparea profesorului de a folosi compoziția ca o lecție de instrument. De asemenea, în *Mazurca de concert, op. 13*, unde scriitura de violoncel conține unele pasagii de virtuozitate, duble corzi etc., care cereau o mare măiestrie, demonstrează cu prisosință că a fost nu numai un admirabil violoncelist, cu o bogată experiență concertistică, dar că dorea să transmită toate cunoștințele sale și elevilor. F. dedicată celui mai strălucit elev și prieten, Dimitrie Dinicu, cunoscător perfect al violoncelului și continuator al profesorului.

Aceste piese originale pentru violoncel și muzică de cameră vor face parte și din repertoriul elevilor la examenul de sfîrșit de an și la producțiile publice ale școlii. Pe această cale, compozițiile sale încep a intra în repertoriile concertistilor, devenind cu timpul populare. De pildă, în anul 1893, cu ocazia distribuirii premiilor la Conservator, au fost executate: *Berceuse* și *Danse villageoise*⁹. Aceleași compoziții se cîntă la 1898 în sala Ateneului, de către fostul său elev, Miu Dafin¹⁰. În fine, peste un an, unul dintre cei mai buni elevi ai săi, Dimitrie Dinicu, organizează un concert în cadrul căruia se interpretează *Cvartetul nr. 6 în mi minor*, foarte mult apreciat de public¹¹. Unul dintre elevii săi merituosi, A. Moșoi, a interpretat în primă audiere *Concertul nr. 3 pentru violoncel și orchestră* dedicat lui George Enescu, despre care un cronicar spune că «n-ar trebui să lipsească din repertoriul nici unui violoncelist»¹².

Pe linia progresului necesar și continuu în învățămînt, folosește nu numai capacitatea sa de creație, ci și pe cea organizatorică, dînd dovadă în această direcție de inițiative noi. Astfel, perseverenței profesorului i se datorește organizarea primei «clase de orchestră» (1903–1905) din Conservator, pe care a condus-o benevol¹³. Constantin Dimitrescu a condus această clasă de orchestră în mod sporadic.

⁶ A se vedea *România muzicală*, București, 1891, nr. 9, 1 iulie, p. 49.

⁷ Se remarcă Dimitrie Dinicu ca un «talent extraordinar», în *Doina*, București, 1885, nr. 43, 1 iulie, p. 95.

⁸ Distribuirea premiilor la Conservatorul din București în *România muzicală*, București, 1893, nr. 9 și 10, 1 și 15 iulie, p. 58.

⁹ A se vedea *România muzicală*, București, 1893, nr. 9 și 10, 1 și 15 iulie, p. 58.

¹⁰ A se vedea *România muzicală*, București, 1898, nr. 8,

15 aprilie, p. 75.

¹¹ A se vedea *România muzicală*, 1899, nr. 2, 1 februarie, p. 13.

¹² Medalion C. Dimitrescu, în *Rampa*, București, 1919, an. III, nr. 481, 18 mai.

¹³ La producțiile din anii 1904–1905, s-au prezentat și elevii de la clasa de violoncel; Arh. St. București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, dos. 262/1904, nr. 3, f. 62; a se vedea și *Revista muzicală și teatrală*, București, 1905, nr. 10, 1 iunie, p. 154.

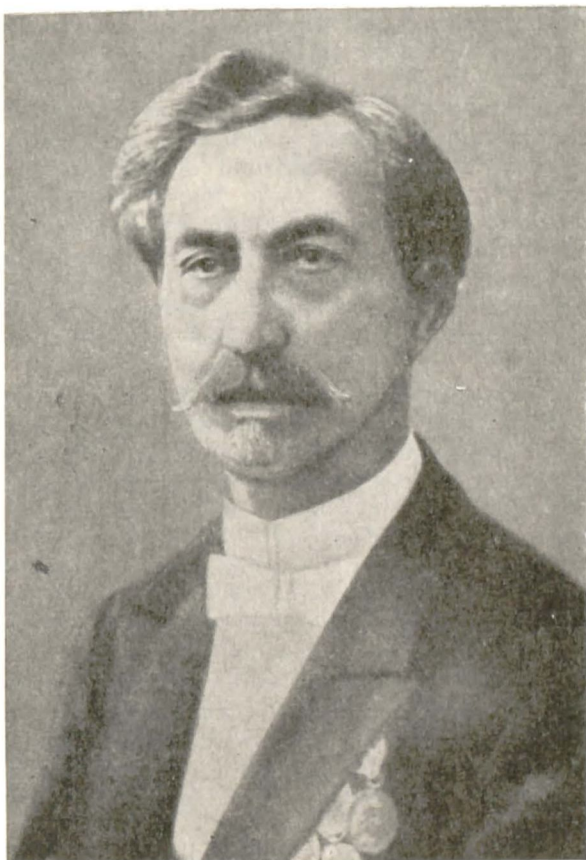


Fig. 2 — Constantin Dimitrescu, 22 octombrie 1912 (Colecția familiei).

Elevul său preferat, Dimitrie Dinicu, a reușit să creeze o catedră stabilă de muzică de cameră la Conservator, unde a ținut cursuri gratuite în calitate de șef al acestei catedre. Dimitrie Dinicu, care s-a remarcat în Conservator ca un « talent extraordinar », după cum relata presa vremii¹⁴, a fost nu numai un colaborator de seamă al profesorului Dimitrescu, dar și un continuator al ideilor și artei sale. Și-a dat concursul la toate concertele de muzică instrumentală și de cameră de la Ateneu sau în alte săli unde se practica acest gen de muzică și a izbutit să formeze primul cvartet permanent (1897) prin care a ridicat practica muzicii de cameră pe o treaptă superioară. Profesorul Dimitrescu a apreciat în mod deosebit activitatea laborioasă depusă în direcția concertistică și organizatorică de către elevul și prietenul său, lăsându-i ca amintire și omagiu violoncelul pe care cîntase toată viața.

În afară de Dimitrie Dinicu, un alt element de valoare format de pedagogul Constantin Dimitrescu și care s-a afirmat în viața concertistică a Capitalei ca solist instrumentist și pedagog, a fost violoncelistul I. Bursuc. S-a remarcat încă din anul 1891, ca elev la clasa de violoncel, în cadrul producției

elevilor Conservatorului, cînd a interpretat *Reverie* pentru violoncel, de Constantin Dimitrescu¹⁵, ca și la examenul de sfîrșit de an prin virtuozitatea execuțiilor. Apoi s-a impus prin concertele de muzică de cameră organizate la Ateneu, cît și în activitatea pedagogică, fiind profesor de violoncel la Iași încă din anul 1892.

Profesorul Dimitrescu aprecia în aceeași măsură și pe viitorul mare dirijor George Georgescu, care s-a afirmat ca solist instrumentist în viața concertistică a Capitalei și în cea internațională. La absolvirea Conservatorului, în anul 1910, ziarul *Viitorul* atrăgea atenția « asupra talentelor muzicale », scriind despre examenele de fine de an ale Conservatorului și remarcînd la violoncel — « clasul » profesorului C. Dimitrescu — pe George Georgescu, « care a executat cu multă siguranță dificilul și interesantul concert de Saint-Saëns (cu orchestra) »¹⁶. George Georgescu va face parte din celebrul cvartet « Marteau » și se va impune la violoncel prin « temperament, spirit și noblețe », după cum a afirmat Kurt Allerberg care auzise acest cvartet în 1913, cînd fusese invitat la un festival al muzicii suedeze, la Stuttgart. El admira fără rezerve « muzicalitatea și sonoritatea » tînărului violoncelist. În 1914—1915, George Georgescu face un turneu de concerte ca solist în Germania, numele său fiind cunoscut din formația cvartetului « Marteau ».

Militînd alături de cele mai reprezentative figuri ale muzicii românești ca: Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, sau colegi ca: George Stephănescu, Rudolf Peters, Luigi de Santis ș.a., și mai tîrziu: Popovici Bayreuth, D.G. Kiriac, Alfonso Castaldi, Elodia Coandă și alții pentru dezvoltarea învățămîntului muzical, Constantin Dimitrescu este deopotrivă de respectat de cadrele didactice cît și de elevii săi.



Fig. 3. — Constantin Dimitrescu la clasa de violoncel, cu elevii săi, printre care Dimitrie Dinicu și George Georgescu (Colecția familiei).

¹⁴ A se vedea *Doina*, București, 1885, nr. 43, 1 iulie, p. 95.

¹⁵ *Programa producției elevilor Conservatorului din*

București, în Anuarul Conservatorului, București, 1890—1891.

¹⁶ Tutu George Georgescu, *Dirijorul George Georgescu*, vol. I (în curs de apariție).

În anii de plămădire a învățămîntului nostru artistic este prezent ca profesor în diverse comisii și consilii profesionale. În anul 1888 face parte din comisia prezidată de Alexandru Odobescu pentru examinarea candidaților la concursul de obținere a unei burse în străinătate.

În consiliile profesionale propune să se înființeze un curs de istoria muzicii pe limbă cursul de armonie și un curs de istoria artei și literaturii dramatice pe limbă clasa de declamație. De asemenea, face parte din comisiile de examinare a candidaților pentru ocuparea catedrelor de violoncel¹⁷, de vioară¹⁸, de contrabas¹⁹, tambur, oboe și fagot, atît la București cît și la Iași, alături de Eduard Wachmann, George Stephănescu, Dimitrie Dinicu, Eduard Caudella, E. Carinni și alții.

Din anul 1900 este membru în Comitetul muzical²⁰, alături de George Stephănescu și C. Notara. În această calitate ia parte la întocmirea unui memoriu²¹ adresat ministrului pentru reorganizarea Conservatorului. Ca urmare a propunerilor la care a contribuit, s-a îmbunătățit simțitor procesul de învățămînt muzical. Astfel s-a aprobat să se înființeze o clasă de compoziție, fugă și contrapunct, să se formeze o orchestră și un cor al Conservatorului, cum și ca elevii din anii II, III și IV de la «Declamație» să învețe pianul. De asemenea s-a introdus diapazonul etalon normal²².

Încercînd să facem o conturare a meritelor ce revin lui Constantin Dimitrescu în pedagogia violoncelului, să aruncăm o privire asupra stadiului acestei discipline în vremea cînd el își desăvîrșea cunoștințele instrumentale și muzicale. Iată, spre pildă, un prospect al Conservatorului din Paris, referitor la clasele de violoncel, datînd din anul 1804, în care putem cita că violoncelului îi revine în primul rînd sarcina de a acompania «cu modestie dar cu gust știma basului general, gata să umple la nevoie pauzele voite sau nevoite ale cîntăreșului vocal»²³. Textul ne dă explicația faptului că lucrările solistice destinate acestui instrument au apărut atît de tîrziu. Abia începînd cu Philipp Emanuel Bach și Joseph Haydn se scriu lucrări în care rolul solistic al acestui instrument este precumpănitor (*Simfonia op. 81*, de Haydn).

Emanciparea «solistică» a violoncelului, care nu s-a petrecut fără anumite greutăți, a fost ajutată și de perfecționarea adusă de marii constructori italieni. În Italia au început să apară primii virtuozii ce au ridicat prestigiul acestui membru din familia

violoncelului la rangul solistic. Epoca strălucitoare din evoluția violoncelului se încheie cu Luigi Boccherini (1743—1805).

Atît în Italia cît și în Germania, studiul acestui dificil instrument se baza pe însușirea unor practici empirice; de altfel, empirismul domnea în acea vreme nu numai în familia instrumentelor de coarde, ci și în întregul învățămînt muzical. Fiecare maestru transmite direct elevilor săi cunoștințele muzicale și instrumentele ce le deține. Se constituia o adevărată filiațiune pedagogică, iar cercul în care se răspîndeau asemenea cunoștințe era destul de restrîns.

Francezii au avut o oarecare superioritate în această privință, deoarece maeștrii violoncelului au încercat să sistematizeze și să sintetizeze în metode tipărite anumite reguli în jurul artei interpretative a violoncelului. Michel Corette este primul care face să apară o asemenea metodă la Paris, în anul 1741. Să nu uităm că prima și cea mai însemnată lucrare despre metoda cîntatului la pian din veacul al XVIII-lea, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (*Încercare despre adevărata artă de a cînta la pian*) a apărut în anul 1735, iar *L'Art de toucher le clavecin* (*Arta de a cînta la clavecin*), de François Couperin, în 1717. Erau încercări timide de sistematizare a artei muzicale interpretative, cău-tînd a scoate interpretarea de pe făgașurile empirismului pedagogic.

La Paris au continuat încercările de acest fel: metoda lui Bideau, apărută în 1802, despre care Constantin Dimitrescu vorbea elevilor săi, ca și aceea întocmită de Al. Chevillard. Acesta (1811—1877), în afară de concertele de violoncel pe care le-a dat în întreaga Franță, cău-tînd să popularizeze instrumentul, a fost și un neobosit propagator al cvartetelor de Beethoven. Împreună cu Maurin, a format și o asociație cu scopul propagării ultimelor cvartete ale titanului. Și-a consacrat cea mai mare parte din viață carierei didactice, scriind o seamă de compoziții menite să pună probleme de ordin tehnic în cadrul unor atrăgătoare formulări muzicale.

Răspîndirea violoncelului și formarea unei școli a acestui instrument în Germania s-a produs în cea de-a doua jumătate a veacului trecut. Personalitatea în jurul căreia se rînduiesc, în Germania și în Austria, toate celelalte nume din solistică și pedagogie este Bernard Romberg (1767—1841). El este acela care a statornicit o seamă de reguli ale digita-

¹⁷ Comisia cu Eduard Wachmann și Dimitrie Dinicu pentru ocuparea catedrei de violoncel din București. A se vedea: Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 416/1895, f. 30. Pentru ocuparea catedrei de violoncel din Iași, a se vedea Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 309/1896, f. 3.

¹⁸ În comisie cu Ed. Wachmann și Ed. Caudella la Iași, a se vedea Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 309/1896, f. 92.

¹⁹ În comisie cu Ed. Wachmann și E. Carinni pentru ocuparea catedrei de contrabas din Iași; a se vedea Arh.

St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 309/1896, f. 122.

²⁰ Proces verbal din 3 iulie, 1900; Arh. St. București, fond. Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, dos. 105/1900.

²¹ Arh. St. București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, dos. 224/1902, f. 162, 256, 286 și 303.

²² Arh. St. București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, dos. 224/1902, f. 340.

²³ Dimitrie Gh. Dinicu, *Studiul violoncelului*, București, 1956, p. 2.

ției, iar compozițiile sale pentru violoncel, pătrunse de muzicalitate, adoptă o tehnică nouă, pe care conservatoarele din Europa s-au grăbit să o încetească. Timp de doi ani a activat și ca profesor la Conservatorul din Paris, reușind să convingă cercurii artistice din capitala Franței de justetea punctului său de vedere în materie de tehnică a instrumentului. Interesant este că marea majoritate a lucrărilor sale, atât cele cu caracter pedagogic cât și cele compuse într-un scop solistic, se sprijină pe teme populare. Era cunoscut ca violoncelist de prestigiu în toată Europa. În trecere prin țara noastră, vestitul violoncelist se inspiră din cantecele noastre populare, melodioase și pline de expresie. Astfel, în concertul susținut la Iași în anul 1809, Bernard Romberg a cântat compoziția sa intitulată *Caprices sur des airs moldaves et valaques, avec accompagnement de piano-forte op. 46*²⁴, inspirată din vechea arie moldovenească *Mititica*.

Un alt maestru reprezentativ al școlii germane este Friederich Dotzauer (1783–1860), de la care a rămas o remarcabilă metodă intitulată *Optsprezece exerciții progresive*. A căutat să-și spună cuvântul și în compoziție, lăsând nouă concerte pentru violoncel, numeroase sonate, variațiuni și piese de concert. Dar numele său a rămas legat doar de exercițiile sale, în care căuta să epuizeze problemele legate de arta instrumentului.

Ne mulțumim să relevăm doar operele pedagogice ce au contribuit la formarea marelui muzician și pedagog ce a fost Constantin Dimitrescu. Exemplul dat de unii maeștrii, pedagogi dublați de admirabili muzicieni, a contribuit în aceeași măsură. Din relatările personale ale elevilor lui Dimitrie G. Dinicu (Serafim Antropov, Radu Aldulescu, Iuliu Boniș), ca și din lucrările lui Dimitrie G. Dinicu²⁵, rezultă că Constantin Dimitrescu se referea adesea la principiile pe care le decantase din învățămintele sistematizate ale înaintașilor săi din Franța și Germania, unde pedagogia violoncelului, deși la începuturile ei, se cristalizase în anumite canoane.

Există câteva trăsături caracteristice în felul în care a predat tinerelor generații arta violoncelului, pe care credem că le putem sesiza cu ușurință. Mai întâi, subordonarea artei instrumentale muzicii. Concepția de violoncelist virtuoz venea, în ordinea importanței, după aceea de muzician. O dovedește mai întâi propria sa formație de muzician complex. Nu concepea ca un instrumentist, oricât de bine ar fi fost îndrumată formația sa instrumentală, să nu-și rezeme structura pe o cunoaștere aprofundată a muzicii. Exemplul său personal era grăitor: compozitor, concertist, pedagog, animator al vieții muzicale. Înțelegea să plece de la muzică la violoncel, iar nu invers. Dacă nu ar fi să dăm decît pilda maestrului George Georgescu și încă ar fi o dovadă peremptorie. Fără să vrea, un pedagog își imprimă propriul profil în formarea elevilor săi.

Poate că, inspirat de Bernard Romberg, așa ar fi făcut și dacă nu ar fi cunoscut exemplul dat de ilustrul violoncelist și pedagog german, Dimitrescu

folosește frecvent folclorul în compozițiile sale. Cînd le scria, nu exista un climat favorabil unor asemenea producții, care nu erau cîtuși de puțin considerate de *bon ton*. Meritul său este cu atît mai mare.

Făcea o «adaptare» a îndrumărilor ce dădea în raport cu fiecare elev în parte. Am putea spune că «individualiza» lecțiile, în sensul că încercînd să descopere la fiecare discipol fondul apercetiv, doza în raport cu aptitudinile acestuia orice sfat, orice impuls. Poate că fără să știe, sau poate conștient, anticipa școala modernă psihologică ce și-a cucerit preeminența abia în secolul nostru. Regretatul Dimitrie G. Dinicu spunea întotdeauna elevilor săi cît de mult i-a folosit această regulă de predare pe care și-a însușit-o fără șovăire și a așezat-o la baza învățămîntului violoncelului în țara noastră, în lunga și fructuoasă sa carieră.

Trecînd la anumite detalii de ordin instrumental, Constantin Dimitrescu a adus în tehnica violoncelului o seamă de «statorniciri», de reguli de interpretare, ce s-au transmis pînă în zilele noastre. Punea un foarte mare preț pe tehnica mîinii drepte. Expresivitatea la instrumentele de coarde și mai ales la violoncel este tributară tehnicii mîinii drepte. Dădea o deosebită atenție participării psihicului în jocul instrumental. Elevul să nu fie niciodată sclavul posibilităților tehnice. Să încerce transgresarea acestui stadiu minor și să se ridice, chiar din timpul studiilor, la un nivel «expresiv».

În domeniul studiului, nu o dată a relevat importanța conștiinciozității. De la acest postulat de bază, studiul aprofundat, susținut nu de o încordare somatică ci de una psihică, pleacă întregul eșafodaj al artei interpretative în muzică — adevăr confirmat de școala psihologică modernă. Independența completă a celor două miini, studierea cu precădere a părților mai slabe ce se ivesc în studiu la fiecare mîină favoriza atingerea unui echilibru între suplețe și forță, de natură să asigure o *nivelare* completă tehnicii instrumentale. Avea convingerea că tehnica violoncelului, unul din cele mai dificile instrumente muzicale, cere o participare *totală* a ființei omenești. De aceea, acorda o atenție deosebită respirației, care, în concepția sa, avea un rol precumpănitor în travaliul psiho-fiziologic. Orice crampă instrumentală, spunea el elevilor, pleacă de cele mai multe ori de la o respirație defectuoasă, iar orice respirație defectuoasă revelă o crispăre, fie de ordin interior, fie fiziologic. Este un cerc vicios de care orice pedagog trebuie să se ferească cu strînsnicie. Această constatare pe care a intuit-o admirabil este unul din postulatele școlii psihologice contemporane.

Ca o confirmare a meritelor și capacității sale pedagogice, în anul 1908 este ales diriginte pentru secția instrumentelor de coarde de către directorul Conservatorului, Popovici Bayreuth. Devine astfel o figură reprezentativă în specialitate.

Competența sa, respectul cît și autoritatea profesională cu care s-a impus în viața muzicală a Capitalei au determinat și alegerea lui în comisia insti-

²⁴ Teodor T. Burada. *Almanah muzical*, vol. I., Iași, 1875, p. 56.

²⁵ Dimitrie Gh. Dinicu, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, București, 1963.

tuită pentru decernarea premiului « George Enescu », fiind unul dintre cei care au apreciat și promovat talentele componistice din țara noastră²⁶.

Cind activitatea sa didactică ia sfârșit, în anul 1919, după aproape cinci decenii de muncă neîntreruptă și neobosită, Conservatorul, ca omagiu al strădaniilor și contribuțiilor deosebite în domeniul învățămîntului muzical, îl sărbătorește printr-un concert festiv dedicat în întregime lucrărilor maestrului. Cronicile vremii au semnalat prin « medali-oane »²⁷ activitatea sărbătoritului profesor compozitor, care s-a remarcat ca « un membru de elită » ce a reprezentat o școală, constituind în același timp « un simbol al mîndriei naționale ».

În evoluția concepției pedagogice, de la stadiul

empirismului s-a trecut la acela al formării instrumentismului și apoi a instrumentistului muzician. Orice solist să fie în același timp și un remarcabil muzician, care să-și manifeste doar preferințele pe un anumit instrument. Am fi ispitiți să-l integrăm pe Constantin Dimitrescu în acest concept. Dar o cercetare mai atentă a profilului său creator relevă un stadiu și mai înaintat. Acela al *artistului-cetățean*. Fondator al școlii noastre violoncelistice, avînd o formație muzicală complexă, el s-a străduit să consolideze o școală instrumentală care, în cadrul comunității noastre artistice și spirituale, să ridice prestigiul muzicii românești.

ELISABETA DOLINESCU

²⁶ Proces verbal din 8 iunie, 1916. Comisia formată din G. Enescu, C. Dimitrescu, P. Ciuntu, Nona Ottescu, M. Mărgăriteanu, D. G. Kiriac, Alfonso Castaldi, Th. Fuchs, D. Dinicu, E. Nărice. Premiul I: Alfred Alessandrescu pentru *Acteon*;

a se vedea: Arh. St. București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor, vol. 2, 1915.

²⁷ Medalion C. Dimitrescu, loc. cit.

TEATRU — TEATROLOGIE

Vara 1970 a debutat promițător prin câteva «premiere la închiderea stagiunii», cum au fost: *Fanny* de G.B. Shaw, în regia lui Mihai Berechet și scenografia jugoslavului Dusan Ristić (Teatrul Național din București); *Iubire pentru iubire* de William Congreve, în regia lui Emil Mandric, decorurile Floricăi Mălureanu și ale lui Dan Jitianu, și costumele lui Dusan Ristić (Teatrul «Lucia Sturdza Bulandra»); *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams, în regia Soranei Coroamă și scenografia lui Liviu Ciulei (Teatrul Național «V. Alecsandri» din Iași); *Trandafirii roșii* de Zaharia Birsan, în regia semnată de Marietta Sadova și scenografia lui Mihai Tofan (Teatrul Dramatic din Brașov); *Sfîntu' Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul de dramă și comedie din Constanța); *Un individ suspect* de Branislav Nușici, în regia lui Eugen Mercus și decorurile lui Zsolt Kölönte (Teatrul din Tîrgu-Mureș). Vara 1970 a debutat strălucit găzduind în două seri minunata trupă a Teatrului «Stabile» din Genova cu piesa în dialect venețian *Una din ultimele seri de carnaval* de Goldoni, în regia lui Luigi Squarzina și decorurile lui Gianfranco Padovani. Spectacolul a fermecat prin omogenitatea lui, prin desăvîrșita artă și disciplină a actorilor, prin plastica scenică, și în totul prin muzicalitatea lui de o acuratețe mozartiană.

Dar după acest început animat, sezonul estival în capitală a cam lincezit pe scenele grădinilor. În miezul verii, o premieră a încercat, cu mijloace cam ieftine, să învieze atmosfera: musical-ul *Sus pe acoperiș...* în sac (prelucrare după comedia lui Valentin Kataev *O zi de odihnă*), pus în scenă de Val Săndulescu, în scenografia Lidiei Radian și cu concursul compozitorului Paul Urmuzescu (Teatrul «C.I. Nottara»). Iar în august, la teatrul din parcul Herăstrău, a fost montată comedia lui Tudor Mușatescu *Sosesc diseară* de către Ion Cantacuzino (asistent de regie — Cicerone Milorian), în scenografia arhitectului Ștefan Norris.

În provincie, în acest răstimp, au avut loc câteva inițiative interesante, cel puțin ca intenție: așa, la Iași, sub zidurile mănăstirii Golia, spectacolul de sunet și lumină *Pasărea în cuibul ei piere* de Petru Ursache, în regia lui Virgil Raiciu (Teatrul Național «V. Alecsandri»); sau, pe malul mării, sub cerul liber, între dealurile noului port Tomis, spectacolul *Medeea* de Euripide, regizat de Gh. Jora, în ansamblul arhitectonic, măștile și costumele concepute de Constantin Lucaci (Teatrul de dramă și comedie din Constanța). De asemenea, tot în provincie, câteva premiere au adus pe scenă marele repertoriu clasic: la sfîrșitul lui iulie, *Violențele lui Scapin* (Teatrul Nord din Satu-Mare); în august, la Bacău, *Othello*, în regia lui Ion Omescu și scenografia lui Dan Nemțeanu și Lidia Radian; la Turda, *Profesiunea D-nei Warren* de Shaw și *Vinovași fără vină* de Ostrovski, în regia lui Ion Dan și scenografia lui Mircea Ivan.

Calmul plat al stagiunii de vară bucureștene n-a prea fost tulburat nici de turneele celor câteva trupe poposite aci de la: Teatrul «Al. Davila» din Pitești, cu piesa *Seara tuturor sfinților* de Aristide Charpentier, în regia lui Radu Boroianu și decorurile lui Ivănescu Damaschin, și cu *Melodia varșoviană* a lui Leonid Zorin, pusă în scenă de Nae Cosmescu, cu scenografia lui Emil Moise; Teatrul de Stat din Galați, cu *Procurorul* de scriitorul bulgar Gheorghe Djagarov, în regia lui Ovidiu Georgescu; Teatrul de Estradă din Deva, cu spectacolul *Apollo la Deva*, în regia lui Al. Bocăneț, pe muzică de Paul Urmuzescu și Vasile Vasilache junior.

În privința schimburilor internaționale, e de semnalat turneul Teatrului din Virșeț (Jugoslavia) la Timișoara și în câteva comune bănățene cu piesa *Popa Cira și Popa Spira* de Stevan Stremek. Pe de altă parte, Teatrul popular din Lugoj a luat parte la a 40-a ediție a Festivalului de teatru de amatori Jirašek, de la Hronov (Cehoslovacia), cu spectacolele: *Broadway Melody* de Jura Soifer, în regia lui Dan

Radu Ionescu, și *Epoleții invizibili* de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, în regia lui Aurel Manea. Teatrul de păpuși din Craiova a participat la un festival al teatrelor de păpuși și marionete ținut la Alger, prezentând spectacolele: *Prima lecție* de Ana Ioniță, *Jucăriile Mihaelei* de Al. T. Popescu, și *Cuconițele mele dragi*, dramatizare de Valentin Silvestru după schițe de Caragiale. În urma succesului avut, păpușarii craioveni au fost solicitați să-și repete cele trei spectacole, să realizeze un telerecording pentru televiziunea algeriană și au primit invitația de a juca și în Tunisia. (E de remarcat în genere succesul păpușarilor români pe încă două continente: Africa și Asia!)

Între 5 și 11 iulie, la lucrările Seminarului de vară al Institutului de știință teatrală al Universității din Viena, desfășurate în mica localitate austriacă Eisenstadt, în palatul Esterhazy, a participat, ținând și un referat, Radu Penciulescu. Tema în jurul căreia au gravitat discuțiile acestui simpozion a fost *Autorul și regizorul*.

Sfârșitul verii a fost îndoliat de pierderea unui vechi și încercat slujitor al scenei române: Ștefan Ciubotărașu, mort în 27 august.

Septembrie n-a însemnat încă începutul stagiunii, ci doar ultima etapă a pregătirii ei. Totuși, în provincie, câteva premiere s-au grăbit să inaugureze noul an teatral: la Brașov, de pildă, *Comedianții*, prelucrare de Ion Simionescu după comediile lui V. Alecsandri, și două opere caragialiene: *O noapte furtunoasă* și *Conu'Leonida față cu reacțiunea*, în regia lui Sică Alexandrescu (Teatrul Dramatic); sau, la Oradea, piesa lui I.D. Sîrbu, *Arca Bunei Speranțe* (Teatrul de Stat). Un festival național: « Săptămîna teatrelor de păpuși » a reunit la Constanța, între 17 și 23 septembrie, colective de păpușarii din întreaga țară: Constanța (*Copilul din stele*, *Strop de rouă*, *brotăcelul*), Bacău (*Cum poți să dai de dracu'*), Iași (*Strop de rouă*, *brotăcelul*), Galați (*Raza de soare*), Ploiești (*Omulețul de puf*, *Greuceanu*), Arad (*Motanul încălțat*), Cluj (*Omulețul de puf*), Craiova (*Cuconițele mele dragi*, *Joacă*), Oradea (*Oltul și Mureșul*), Tîrgu-Mureș (*Parodii*), Tîndărică (*Miul cobîlul*). Paralel cu spectacolele, a avut loc o sesiune de comunicări cu tema *Modern și modernism în teatrul de păpuși*.

Prezența noastră peste hotare a fost însă activă în această primă lună de toamnă. Astfel, în 9 și 10 septembrie, Teatrul « C.I. Nottara » a prezentat la Festivalul internațional de la Aarhus (Danemarca) spectacolul *Viziuni flamande* (*Escorial* și *Cristofor Columb*) de Michel de Ghelderode, în regia lui Dinu Cernescu, decorurile lui Mihai Bădescu și cu muzica lui Ștefan Zorzor. Ulterior, spectacolul românesc a mai fost jucat și la Oddensee și Copenhaga. De asemenea, la Belgrad, în cadrul BITEF-ului (Festivalului internațional de teatru experimental) — a cărui ediție de anul acesta a avut ca temă *Clasicii văzuți cu ochii anului 1970* — Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » s-a prezentat, în 11 și 12 septembrie, cu *Leonce și Lena* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei, și *Nepotul lui Rameau* de Diderot, în regia lui David Esrig, iar în 13 septembrie cu *Tandrețe și abjecție* de Teodor Mazilu. Pentru a da dimensiunea acestui festival, cităm dintre participanți pe Roger Plan-

chon și pe Ingmar Bergman. Mai trebuie semnalată și prezența lui Andrei Șerban, venit cu piesa elisabetană *Arden din Feversham*, pusă în scenă cu actorii teatrului new-yorkez « La Mamma ».

Alți regizori români chemați să monteze spectacole pe scene străine au fost: Liviu Ciulei, *Volpone* (Berlînul occidental), Dinu Cernescu, *D-ale carnavalului* (Praga), Lucian Giurchescu, *Henric al IV-lea* de Pirandello (Helsinki).

În octombrie, stagiunea s-a deschis sub cele mai favorabile auspicii. Despre sezonul teatral precedent un critic spunea că, în fond, n-a marcat nici un progres, nici un regres, ci mai degrabă o stagnare. Actuala stagiune se anunță a fi mai dinamică. O adevărată avalanșă de premiere, atât în București cât și în celelalte orașe ale țării, revelă un repertoriu variat și cel mai adesea ales cu grijă, fie din marii (și micii) clasici, fie din dramaturgia contemporană, și cu precădere din dramaturgia contemporană autohtonă. De asemenea, trebuie subliniată revinerea, pe platourile bucureștene, a unor nume a căror absență a fost resimțită: Lucian Pintilie, cu *Revizorul* de Gogol, și David Esrig, cu *Așteptîndu-l pe Godot* de Becket, la Teatrul « Bulandra »; Eugenia Ionescu, cu *Visul unei nopți de vară*, la Teatrul « Nottara »; Radu Penciulescu, cu *Regele Lear* la Teatrul Național.

Observînd o anume « oboseală » în teatrele capitalei, Radu Beligan, directorul Teatrului Național « I.L. Caragiale », declara la începutul lui septembrie că « prima scenă a țării » va încerca pe viitor să-și refuze « reprezentațiile prudente, evazive », abandonînd eventualul academism pentru un nou stil de lucru. Într-adevăr, Naționalul și-a deschis porțile cu două premiere de anvergură: *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, în regia lui Michel Făgădău și scenografia lui Paul Bortnowski, și *Regele Lear* în regia lui Penciulescu și scenografia Floricăi Mălureanu. În același timp, celelalte teatre ofereau premierele: *Cher Antoine* de Anouilh, în regia lui Lucian Giurchescu (Teatrul de Comedie); *Tango la Nisa* de M.R. Iacoban, în regia Getei Vlad (Teatrul « Giulești »); *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu, în regia lui Emil Mandric, și *Dansul sergentului Musgrave* de John Arden, în regia lui D.D. Neleanu (Teatrul Mic); *Rebelul* de Ion Omescu, în regia autorului, și *Cercul morții* de Ștefan Berciu, în regia lui Mircea Avram (Teatrul « C.I. Nottara »); *Caragiale... dar nu teatru*, montaj din fragmente de proză, sub conducerea Sandei Manu (Studioul studentesc « Casandra »); *Inundația* de Teodor Mazilu (« Teatrul rotund » de la Student-club); *Fetele Didinei* de Victor Eftimiu, în regia lui Călin Florian (Teatrul de revistă și comedie « Ion Vasilescu »); *Nocturn 3*, spectacol de dans, muzică și recitare (pe texte din *Ingeniosul bine temperat* de Mircea Horia Simionescu) în regia lui George Theodorescu (Teatrul « Tîndărică »); *Divertiment 70*, aranjat, montat și interpretat de studenți (Studioul « Casandra »). Dintre premierele provinciei spicuim: *Năpasta* de Caragiale, în regia lui Alexa Visarion, (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț); *Furtuna* de Shakespeare, în regia lui Ioan Taub și *Travesti* de Aurel Baranga (Teatrul « Matei Millo » din Timișoara); *Casa Ber-*

nardei Alba de Federico Garcia Lorca și *E vinovată Corina* ? de Laurențiu Fulga, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul din Turda); *Cine-l salvează pe Albert Cobb* ? de Frank D. Gilroy, în regia lui Eugen Mercus (Teatrul din Tîrgu-Mureș); *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu (Teatrul din Craiova); *Omul de aur* de Jokai Mor (Teatrul Nord din Satu-Mare, secția maghiară); *O familie îndoliată* de Branislav Nușici, în regia lui Geo Saizescu (Teatrul din Ploiești); *Tache, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa, în regia lui Mircea Herford (Teatrul « V.I. Popa » din Bîrlad) și în regia lui I. Maximilian (Teatrul Dramatic din Brașov); *Ion* de Mihail Sorbul, în regia lui Petre Sava Băleanu (Teatrul Dramatic din Baia Mare); *Răzbunarea susleurului* de V.I. Popa, în regia lui Hans Schuschnig și în scenografia lui Sorin Popa, și *Ploșnița* de Maiakovski, în regia lui Andrei Zaharia și scenografia lui Helmuth Stürmer (Teatrul din Sibiu, premiere prezentate în cadrul celei de-a 3-a ediții a festivalului anual « Cibinium »).

Duminică 25 octombrie, o « aniversare » : *D-ale carnavalului*, în montarea lui Lucian Pintilie, și-a serbat cel de al 200-lea spectacol !

Tot în octombrie însă, și o nouă pierdere pentru teatrul românesc : moartea actorului (și scriitorului) Ludovic Antal.

În prima parte a lunii (12—13 octombrie) ne-a vizitat actrița berlineză Gisela May (R.D. Germană) dînd, în fina cutie de rezonanță care e Sala Mică a Palatului, un recital de songuri și monologuri de Brecht. Cam în același timp (între 5 și 15 ale lunii), Teatrul « Ion Creangă » a întreprins un turneu în R.D. Germană, cu piesele *Poveste neterminată* de Alecu Popovici și *Cocoșelul neascultător* de Ion Lucian, spectacolele fiind jucate în limba germană. Tot la capitolul ființelor peste hotare trebuie consemnat și faptul că Peter Brook l-a angajat pe Andrei Șerban în echipa sa internațională, care-și va începe curînd lucrul la « Centre International de Recherche Théâtrale » din Paris.

Luna octombrie s-a încheiat cu o interesantă manifestare teoretică și practică : Colocviul organizat de I.A.T.C. (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică). Timp de trei zile (de la 23 la 25) s-au ținut în sălile și în microstudiourile Institutului comunicări privind metodele moderne de formare a actorului și regizorului contemporan, componentele expresiei scenice, probleme de istorie și teorie a spectacolului. Comunicările au fost însoțite de aplicații practice, executate de studenți din diferiți ani, și urmate de dezbateri. Au participat, fiind invitați, și cîțiva membri ai sectorului de teatru din Institutul de istoria artei.

Între 21 octombrie și 12 noiembrie, Ana-Maria Popescu, cercetător în sectorul de teatru, a întreprins o călătorie în Polonia (Varșovia, Cracovia, Wrocław) în cadrul schimbului de experiență cu Institutul de istoria artei al Academiei din Varșovia, propunîndu-și studierea unor probleme ale teatrului contemporan.

★

La începutul lunii martie, în zilele de 2 și 3, a avut loc la Casa oamenilor de știință sesiunea organizată de Sectorul de cercetări teatrale din Institutul de

istoria artei, pe tema : *Probleme actuale ale istoriei teatrului românesc modern și contemporan*. Au participat, în afară de membrii Institutului, invitați din București și din provincie, cadre didactice de la Institutul de artă teatrală și cinematografică « I. L. Caragiale » — de la catedrele de istoria teatrului, arta actorului și regizorului —, sociologi, esteticieni, regizori, critici și autori dramatici, directori de teatru. Au fost prezentate 23 de comunicări, urmate de numeroase luări de cuvînt.

Sesiunea, care a dezbătut probleme de conținut și de metodă ale teatrologiei, cu precumpănire privitoare la teatrul românesc, s-a desfășurat în patru ședințe, gravitînd în jurul anumitor subiecte. Prima dimineață a stat sub semnul unor preocupări de ordin teoretic și metodologic, menținîndu-se pe planul unei analize de principiu atît a imperativelor de astăzi ale istoriei teatrului, cît și a instrumentelor cu care ea operează. Evoluția fenomenului de teatru în ultimele decenii — dramaturgie, imagine teatrală, limbaj scenic —, ca și evoluția generală a disciplinelor istorice au impus istoriografiei teatrale o arie de cercetare mult mai vastă și mai accidentată, deci și mijloace de investigare corespunzătoare diversității terenului studiat. Comunicări ca : Simion Alterescu — *Tendințe și obiective ale istoriografiei teatrale actuale*, Olga Flegont — *Subiectiv și obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral*, sau Mihai Nadin — *Perisabilitate și permanență în arta spectacolului* și-au propus reexaminarea raportului atît de complex și de gingaș dintre faptul de teatru și istoricul său, pus în situația de a fixa tranzițiul și de a reconstitui din elemente imobile mișcarea, obligat deci la un delicat dozaj între documentația exactă și proiecția imaginației, între respectarea tuturor modalităților de informare (de la afiș la calculatorul electronic) și depășirea lor în favoarea unei sinteze a actului artistic pe cît posibil rămas viu. Astfel, în reconstituirea unei epoci, a unei școli sau pur și simplu a unui spectacol, istoricului i se pun pe de o parte probleme de documentare (arhive, biblioteci, muzee, înregistrări audio-vizuale, sistematizări și clasări cu ajutorul ordinatorilor), pe de alta însă îi este solicitată în egală măsură capacitatea de a medita creator asupra datelor adunate, de a construi, de a le articula în structuri (nu întîmplător a fost citat Cuvier, în repetate rînduri, de-a lungul sesiunii) și de a le restitui forma și respirația proprii, adică individualitatea artistică. El trebuie așadar să aibă un punct de vedere estetic, pentru a urmări de pildă ipostazele succesive ale unui concept, sau compunerea și descompunerea unui stil. În lucrările menționate s-a mai semnalat, cu privire la istoricul (și criticul) din zilele noastre, deplasarea interesului său de la teatrul scris la teatrul jucat, de la textul dramatic în sine la spectacol și la relația atît de specifică scenă-spectator. Pe această linie s-au înscris contribuții interesante care și-au propus un studiu sistematic al publicului, întreprins fie prin categorii tradiționale (Andrei Strihan — *Despre noțiunea de participare a publicului*), fie prin utilizarea categoriilor moderne ale teoriei informației (Pavel Cimpeanu — *Publicul de teatru. Repere taxinomice*), a cărei mai frecventă aplicare în domeniul cercetării teatrale la noi ar fi folositoare cel puțin ca

experiență de lucru. Asemenea încercări de clasificare și de ierarhizare a publicului pot servi la o judecare mai în cunoștință de cauză a întrebării care îi preocupă pe autorii dramatici, regizorii, scenograful și actorii de pretutindeni, și anume cit, cum și de ce se angajează (ori nu se angajează) spectatorul în actul teatral. În sfârșit, problema relației dintre istoria teatrului și istoria cinematografului a format obiectul unei alte comunicări: Bujor T. Ripeanu — *Teatrul-cinema: repere pentru o cercetare istorică interdisciplinară*, care a relevat momente de concordanță sau, în orice caz, de interacțiune în desfășurarea acestor două arte.

Cele două ședințe următoare au grupat comunicări privind felurite aspecte din dezvoltarea fenomenului teatral în România, fie în anume etape ale lui (Mihai Florea — *Înnouri organizatorice în teatrul dintre cele două războaie mondiale*, Claudia Dimiu — *Criterii și modalități de abordare a artei actorului în cronica dramatică*, Ludovic Iordak — *Jenő Janovics și arta spectacolului din primele decenii ale secolului XX*, Ion Cantacuzino — *Personalități actorești și ansambluri teatrale în perioada interbelică*), fie în situarea lui în contextul european (Anca Costa-Foru — *Actori români societari ai Comediei Franceze*, Ovidiu Papadima — *Momentul Caragiale și evoluția teatrului european*, Margareta Andreescu — *Max Reinhardt și teatrul românesc*, Mircea Mancaș — *Expresionismul în teatrul românesc interbelic*), fie în constituirea unei estetici teatrale și a unei formule regizorale proprii (Vicu Mindra — *Principii estetice divergente în critica teatrală de la începutul veacului XX*, George Dem. Loghin — *Conceptul de artă dramatică în opera lui Tudor Vianu*, Eugen Nicoară — *Teoria artei spectacolului și critica dramatică a lui Camil Petrescu*, Ion Cazaban — *Drama shakespeariană în creația regizorului Ion Sava*). Aceasta au fost partea de istorie propriu-zisă a sesiunii, aducând un mare număr de date, precizări și detalii din viața teatrului în curgerea ei, desprinzând tendințele dominante dintr-o fază, întirziind asupra unor cristalizări din alta, punind câte un accent de lumină pe o personalitate ori pe o operă. E de remarcat strădania de a așeza manifestările de artă și de gândire românești pe coordonate internaționale și de a le examina sincron cu marile curente europene, dar în același timp de a degaja ceea ce e autonom și original în ele, de a le face auzit sunetul unic.

Ultima după-amiază a fost consacrată actualității, teatrului care se face astăzi la noi, privit atît dintr-un punct de vedere direct angajat în procesul spectacolului (Mihai Dimiu — *Locul scenic în spectacolul românesc contemporan*), în viața regizorală (Mihaela Tonitza-Iordache — *Actualizarea textului dramatic clasic în spectacolul românesc contemporan*, comunicarea aplicînd categoriile structuraliste), în psihologia actorului (Eduard Covali — *Actorul în afara scenei*), — cit și teoretic, în efortul său de a-și gândi materia (Ileana Berlogea — *Contribuții contemporane românești la definirea conceptului de teatru*), de a-și asimila și de a exprima experiențele contemporane (Ion Zamfirescu — *În ce măsură teatrul actual reflectă epoca*). Indiferent însă de modul în care și-au abordat subiectul, comunică-

rile de mai sus au tins mai toate către același scop: punerea în valoare a noului, deslușirea, conturarea acelor trăsături ce caracterizează fenomenul teatral în acest moment al istoriei sale, deosebindu-l, atît în planul comentariului estetic și moral, cit și în planul artistic efectiv (interpretare, mizanscenă) de teatrul de ieri.

Discuțiile care au urmat comunicărilor au fost ample și numeroase, și nu o dată au prilejuit instructive încrucișări de spade de pe poziții diferite în probleme de critică sau de istoriografie teatrală. Ele au constituit în orice caz o îmbogățire a sesiunii, și, într-un sens, partea ei cea mai animată, provocînd și unele precizări de atitudini. Criticii dramatici, de pildă, au căutat să-și delimiteze atribuțiile față de istorici și să vadă căile de legătură ale criticii cu istoriografia, deci cu perspectiva în timp a teatrului. Sociologii, directorii de teatru, au venit de asemenea cu substanțiale adaosuri, referitoare mai ales la viața concretă a teatrului, la problemele actorului, ale punerii în scenă, la raportul scenă-spectator, la gustul publicului și la reacțiile lui, pozitive ori negative, față cu un gen de literatură dramatică sau altul, cu un stil de interpretare sau altul. Dificultățile specifice ale istoriei teatrului — în speță, « perisabilitatea » aceluia moment nerepetabil, care este spectacolul — au format obiectul mai multor luări de cuvînt, care au dezbătut metodele de abordare a fenomenului teatral trecut și noile instrumente care pot fi anexate istoriografiei în vederea reconstituirii faptului de teatru.

Din toate aceste discuții a reieșit — și mulți din cei care au luat parte la ele au subliniat-o explicit — utilitatea unei asemenea sesiuni, care pe lîngă interesul ei pur științific a avut și unul de ordin, ca să spunem așa, organizatoric, ocazionînd angajarea unui dialog « pe viu » între istorie, critică, regie, sociologie etc., adică o luare de contact interdisciplinară. În acest sens, punîndu-se accentul pe necesitatea urgentă a înființării unei mari arhive a teatrului românesc, care să cuprindă întreaga documentație referitoare la teatrul din trecut și să stringă sistematic, cu ajutorul celor mai moderne metode de înregistrare și clasificare, materialele documentare ale prezentului, s-a ajuns la concluzia că o asemenea arhivă nu poate fi realizată decît cu concursul tuturor instituțiilor angrenate, într-un fel sau altul, în procesul de creare și de studiere a artei teatrale (Institutul de istoria artei, institutele de teatru, A.T.M., Radioteleviziunea, Cinematografia, evident teatrele). Urmarea practică a acestei luări de contact teoretice a fost schițarea unei colaborări, pe viitor, între toți cercetătorii teatrului românesc în vederea unei coordonări a activității lor, cu un vădit profit reciproc. Un prim pas în această direcție a fost făcut de Institutul de artă teatrală și cinematografică, care a propus un schimb continuu între catedra de specialitate și colectivul Institutului de istoria artei, atît în ceea ce privește cercetarea propriu-zisă, cit și organizarea unor eventuale cursuri speciale în institutul de învățămînt.

Cuvîntul de încheiere a fost rostit de directorul Institutului de istoria artei, Mircea Popescu. Apreciînd spiritul în care a fost organizată sesiunea, ca pe o deschidere către toți cei ce reprezintă teatrolgia

românească, a relevat faptul că această teatologie a apărut, de-a lungul dezbaterilor, ca o disciplină deosebit de vie, sensibilă la problemele artei contemporane, cu un potențial teoretic de bun augur pentru congresul de estetica și istoria artei proiectat a se ține la București în 1972. Lucrările sesiunii au arătat totodată că diversitatea unghiurilor de vedere din domeniul creației este prezentă și în activitatea

critică și istorică, de fapt parte integrantă a aceleiași creații. În concluzie, directorul Institutului a observat că, în condițiile epocii moderne, cercetarea interdisciplinară se impune aproape ca o obligație, dată fiind complexitatea oricărei zone a fenomenului artistic.

LILIANA ȚOPA

MUZICĂ – MUZICOLOGIE

CRONICA MUZICALĂ: AL CINCILEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU”

Desfășurat între 5 și 21 septembrie 1970, Festivalul muzical internațional « George Enescu », aflat la cea de-a cincea ediție a sa, ne permite să-i deslușim astăzi cu claritate liniile directoare și să desprindem, din multitudinea manifestărilor, pe cele ce au marcat cu adevărat caracterul de sărbătoare artistică al acestei importante întîlniri, înzestrată cu o tradiție neconținut îmbogățită.

Ca de obicei, se cuvine să urmărim, înainte de toate, programarea creațiilor enesciene. Au fost audiate, de astă dată, *Simfonia a III-a* (în concertul de deschidere al Festivalului), *Suita I pentru orchestră*, *Rapsodia I*, *Octuorul*, *Cvartetul cu pian în re minor*, *Simfonia de cameră*, piesa *Cantabile* și *Presto* pentru flaut; Opera Română a reprezentat *Oedip*. S-ar putea afirma, totuși, că din punct de vedere al calității interpretărilor muzica lui Enescu s-ar cuveni slujită, la viitoarele ediții ale Festivalului, cu mai multă atenție și într-o măsură care să ilustreze realizările nu o dată excepționale obținute de artiștii noștri în această direcție (să nu amintim, de pildă, decât de memorabilele seri de cameră Enescu oferite, cu destul de mulți ani în urmă, de către formația animată de Valentin Gheorghiu). Pe de altă parte, dacă ne-am bucurat să aflăm talentul unor muzicieni de peste hotare pus în slujba creației marelui nostru compozitor, pe viitor această semnificativă participare la cinstirea personalității lui Enescu este dorită într-o măsură sporită și dedicată unor *opus-uri* dintre cele mai substanțiale.

Paralel însă, creația românească contemporană s-a afirmat cu o strălucire sporită față de trecutele festivaluri, fiind programată mai chibzuit, cu o considerare echilibrată a diferitelor aspecte stilistice prezente în realizările actuale ale compozitorilor noștri și fiind slujită de interpretări calitative și convingătoare. Opera Română a prezentat un triptic de balet pe muzică de Ion Dumitrescu (*Preludiu simfonic*), Mihail Jora (*La piață*), Zeno Vancea (*Priculiciul*). Filarmonica din Cluj a prezentat oratoriul *Miorița* de Sigismund Toduță. Creației de cameră i-au fost dedicate două programe integrale, cuprinzând lucrări de Alexandru Hrisanide, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu, Tiberiu Olah (7 septembrie) și Adrian Rațiu,

Ludovic Feldman, Dumitru Capoianu, Anatol Vieru (12 septembrie). Au mai putut fi ascultate *Elegia pontică*, de Theodor Grigoriu, și *Simfonia a II-a « Spielberg »*, de Doru Popovici. Mai importantă însă decât înșiruirea numelor compozitorilor și lucrărilor este concluzia că în colaborarea tot mai strînsă compozitor-interpret și în dăruirea sporită pe care ansamblurile și soliștii noștri o dovedesc în luminarea creației contemporane românești rezidă însemnul principal al *calității* noi desprinse din parcurgerea șirului bogat al concertelor și spectacolelor Festivalului « Enescu ». Unul din momentele cele mai concludente în această privință l-a marcat concertul corului « Madrigal » dirijat de Marin Constantin (9 septembrie). Redarea lucrării *Miorița*, de Paul Constantinescu, a celor trei *Bocete*, de Alexandru Pașcanu, a *Aforismelor* inspirate lui Ștefan Niculescu de gîndirea filozofică a lui Heraclit și a *Ritualului pentru setea pămîntului*, de Myriam Marbe, au însemnat o adevărată *mutație* în concepția generală a publicului meloman despre ceea ce înseamnă eveniment muzical de proporții. Dacă, pînă acum, atenția generală a mulțimii ascultătorilor era atrasă cu precădere de interpretarea lucrărilor din marele repertoriu consacrat de către vedetele concertisticii internaționale, de aci înainte se dovedește că participarea afectivă și de înțelegere adîncă a auditoriului poate fi dăruită cel puțin în măsură egală prezentării noilor creații valoroase ale compozitorilor români, desigur în condițiile în care creația componistică și cea interpretativă se îngemănează la un grad superior de omogenitate și respect reciproc. Lucrul este valabil, de altfel, și în ce privește contribuția unor formații ca « Musica Nova », « Ars Nova », care și-au dobîndit și consolidat prestigiul pe temeiul prezentării optime a noilor creații.

Este, desigur, greu și riscant de a formula aprecieri valorice categorice în ce privește contribuția interpretativă a ansamblurilor și soliștilor din diferitele domenii ale artei instrumentale, simfonice, de cameră, de operă, ce au evoluat în cadrul celei de a cincea ediții a Festivalului « Enescu ». Pentru cel ce a urmărit cu consecvență programul bogat, adesea chiar încărcat, al acelor zile, se desprinde totuși importanța deosebită pe care au dobîndit-o, în acest complex, concertele de muzică de cameră.

După corul de cameră « Madrigal », fără îndoială cea mai prestigioasă formație muzicală românească în momentul de față, cvartetele de coarde « Juilliard » și « Smetana » au însemnat, fiecare în stilul său interpretativ foarte diferențiat (de o « ardere » intensă și continuă în primul caz, de un echilibru olimpic în cel de al doilea), momentele cele mai esențiale muzicale. S-a dovedit încă o dată că, pentru publicul tot mai intens specializat pe care îl găzduiesc sălile Festivalului, valorile interioare, de mare vibrație emoțională, trec tot mai mult pe primul plan, răsturnând adesea scara valorică tradițională, în care desfășurările de forțe ample își aveau, de regulă, privilegiul atractivității imediate. Este o victorie a spiritului cameral, conformă în mare măsură viziunii enesciene — mai cu seamă în perioada din urmă a existenței marelui nostru muzician — și care se cuvine să se impună tot mai mult drept creatoare de tradiție pentru edițiile viitoare ale Festivalului. Invitarea celor mai bune ansambluri de cameră din lume se justifică, în această lumină, din plin — fiind de aci înainte anihilată teama așa zisei mai mici atractivități a apariției acestora în fața publicului nostru. Repetăm, procesul de creștere a conștiinței artistice a publicului Festivalului este un factor de care trebuie să se țină seama tot mai mult de aci înainte.

Dintre contribuțiile solistice de mare prestigiu, semnalăm, ca și în trecut, pe cea a lui Henryk Szeryng, violonist de exemplară rigoare stilistică și forță aproape « oratorică » a expunerii muzicale, dublată de un control intelectual riguros; a lui Mstislav Rostropovici, tipul artistului de temperament vulcanic, care își extinde raza de acțiune asupra celor mai diverse zone ale ariei repertoriului; a lui Jean Pierre Rampal, unul din cei mai de seamă flautiști ai epocii noastre, colorist de mare delicatețe și rafinament mai cu seamă în paginile reprezentative ale muzicii contemporane franceze. Ne-am bucurat să constatăm că forțele solistice românești

(Radu Aldulescu, Ion Voicu, Radu Lupu ș.a.) se află la un nivel apreciabil în apriga competiție internațională.

În ce privește ansamblurile românești, Filarmnica din Cluj, dirijată de Emil Simon și Erich Bergel, și-a dovedit soliditatea succeselor interpretative din ultimii ani, care au situat-o, încă de la cel de al patrulea Festival « Enescu », în centrul aprecierii unanime. Se cuvine să arătăm, de asemenea, că și Orchestra Radioteleviziunii a avut unele momente remarcabile. Să nu uităm, de pildă, impresionanta redare a *Simfoniei a III-a*, « Eroica », de Beethoven, realizată sub bagheta dirijorului Paul Kletzki. Pe de altă parte, un interes deosebit au stîrnit cele două concerte ale reputatei formații London Symphony Orchestra, dirijată de André Previn; Orchestra de cameră italiană « Gasparo da Salo » a festivalurilor din Brescia și Bergamo a ilustrat admirabil limpiditatea mediteraneană a creației marilor maeștri ai preclasicismului; Bach-Orchester des Gewandhauses din Leipzig a adus, paralel, o interesantă viziune interpretativă, în care laconismul, simplitatea, lipsa de efecte păreau să reconstituie ceva din sursele originare ale artei genialului maestru al polifoniei. Pe scena Operei Române au fost găzduite, în afară de spectacolele cu opere românești (pe lângă cele amintite, să adăugăm *Decebal*, de Gheorghe Dumitrescu) și cîteva reprezentații ale baletului Teatrului Academic « S.M. Kirov » din Leningrad, păstrător și propagator al mării tradiții coregrafice clasice. Cîțiva soliști străini, adăugați principalilor noștri cîntăreți, au dat un profil caracteristic și spectacolelor din repertoriul obișnuit prezentate la Festival de Opera Română. Fără îndoială că, aci, un efort în plus de înnoire, de gînd mai organizat pentru marcarea unor astfel de evenimente ca Festivalurile « Enescu », va trebui să se manifeste la viitoarele ediții.

ALFRED HOFFMAN

CRONICA VIETII ȘTIINȚIFICE

La 4 mai 1970, la împlinirea a 25 de ani de la moartea lui George Enescu, Sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a organizat, la sediul Institutului, o ședință de comemorare, în care au fost evocați ultimii ani de viață ai maestrului care a propulsat magistral la scară universală valorile și potențele muzicii poporului român.

În cadrul ședinței de comemorare, cercetătoarea științifică Clemansa-Liliana Firca a prezentat comunicarea *Conceptul neoclasic în muzica lui George Enescu*, cu care ocazie a schițat o interesantă profilare a diverselor poziții în neoclasicismul muzical de tipul secolului al XIX-lea și de tip contemporan și a făcut referiri bogate la operele celorlalți reprezentanți ai componisticii românești din perioada dintre cele două războaie.

Comunicarea a prilejuit un interesant schimb de opinii și a fost urmată de o bogată audiență muzicală legată de tematica acestei manifestări.

★

Între 9 și 25 iulie 1970, cercetătoarea principală Elena Zottoviceanu din Sectorul de istoria muzicii a făcut o călătorie de schimb de experiență la Budapesta, luînd contact cu Institutul de muzicologie din capitala Ungariei și cu Biblioteca națională Szeczenyi.

În aceste instituții și în altele similare, Elena Zottoviceanu s-a interesat de metodologia de lucru, a făcut prospectări de fonduri arhivistice și s-a informat cu privire la avansarea cercetărilor care privesc istoria muzicală a poporului maghiar.

★

În zilele de 29–31 august 1970, cercetătoarea Clemansa Firca din Sectorul de istoria muzicii a participat, în nume personal (Sectorul, grupul de cercetători din colectivul monografiei *George Enescu* și Centrul de studii Enescu nu au fost invitați să contribuie sau să participe la această manifestare), la « Zilele George Enescu », sărbătorire cu caracter muzicologic și muzical organizată la Botoșani, Dorohoi și Liveni (comuna George Enescu) de Comitetul pentru cultură și artă de pe lângă Consiliul popular al județului Botoșani.

Cu această ocazie, Clemansa Firca a prezentat în simpozionul de la Botoșani comunicarea *Enescu și școala românească de compoziție*.

★

Invitată să participe la lucrările Congresului internațional Beethoven organizat în zilele de 7–12 septembrie 1970 la Bonn (R.F.G.), cercetătoarea Clemansa Firca a trimis Comitetului Societății de Muzicologie, organizator al simpozionului, comunicarea sa intitulată *Transfigurări ale unor modalități de stil de tradiție europeană în muzica lui Enescu*, care a fost citită în ședința de secție din ziua de 9 septembrie a.c.

★

În zilele celui de al V-lea Festival și Concurs internațional « George Enescu » (5–22 septembrie 1970) Institutul de istoria artei a primit vizita muzicologilor: Georges Auric, compozitor, președintele Asociației compozitorilor de muzică de film, dr. Vladimir Ćizik, responsabilul secției muzicale a Muzeului Național Slovac din Bratislava (R.S. Cehoslovacă), și Žija Kučukalič, redactorul șef al periodicului muzical *Zvuk* de la Sarajevo (R.S.F. Jugoslavia).

★

În ziua de 16 septembrie 1970 a avut loc în sala Institutului de istoria artei « masa rotundă » pe tema *George Enescu și tradiția beethoveniană*, organizată de Sectorul de istoria muzicii și Centrul de studii Enescu. Au participat membrii sectorului, cercetători din alte sectoare ale Institutului, invitați din afara Institutului, printre care Romeo Drăghici, directorul Muzeului Enescu, compozitorii Myriam Marbe, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Hilda Jerea, violoniștii Alexandru Theodorescu, George Nicolescu, muzicologii Viorel Cosma, Radu Stan, istoricul literar Elena Piru, Constanța Nicolescu și M. Spiridoneanu de la Centrul de documentare al Academiei, precum și personalități muzicale din alte țări aflate la București cu prilejul celui de al V-lea Festival și Concurs internațional « George Enescu ». Cităm pe criticul muzical Minas Kankrouni (Liban), cântăreața Halyna Szymulska (R.P. Polonă), Alberto Emilio Gimenez (Argentina) — critic muzical și redactor șef al revistei *Polifonia*, Žija Kučukalič (R.S.F. Jugoslavia) — muzicolog și redactor șef al revistei *Zvuk* și criticul de artă Miron Grindea de la revista *Adam* din Londra.

Alăturarea Enescu-Beethoven nu trebuie desigur înțeleasă în sensul căutării cu tot dinadinsul a unor

amprente stilistice, ci poate al urmăririi — pe cât este cazul — a acelor afinități spirituale care au permis corespondențe în concepția față de artă, față de viață, în arhitectura operei multilaterale a celor doi mari muzicieni sau pe planul mesajului lor estetic, toate acestea favorizate și de împrejurările grație cărora Enescu s-a format încă de mic sub semnul beethovenian, în familia Hellmesberger, la Viena. Aceasta este în esență anticiparea tematică pe care a adus-o în cuvântul său de deschidere Mircea Voicana, șeful Sectorului de istoria muzicii.

Discuțiile au pornit de la personalitatea de interpret a lui Enescu ca unul dintre cei mai mari violoniști între contemporanii săi, iar ca dirijor și pianist de o originală măiestrie, cu toate că aici nu s-a realizat în aceeași măsură. Au fost emoționante evocările celor doi vechi prieteni și colaboratori ai muzicianului: Romeo Drăghici, directorul Muzeului Enescu, și Alexandru Theodorescu, fost concertmaestru al Filarmonicii bucureștene și profesor la Conservator. Ei s-au referit la prima audiție integrală la noi a *Simfoniei a IX-a* dirijate de Enescu în 1914, la primul ciclu integral al simfoniilor lui Beethoven tot sub bagheta sa, în 1937, la ciclul integral al cvartetelor, interpretat în 1941 de formația cu Enescu la vioara I, Constantin Bobescu la vioara a II-a, Alexandru Rădulescu la violă și Theodor Lupu la violoncel.

Romeo Drăghici a relatat condițiile în care s-a realizat una dintre puținele înregistrări ale marelui interpret, în 1952, cu *Sonata Kreutzer*. Folosind prilejul, directorul Muzeului Enescu a sugerat să fie recuperate și studiate toate înregistrările lui Enescu, singurele mărturii auditive ale artei sale interpretative. A sprijinit propunerea și Alexandru Theodorescu. După expresia lui Miron Grindea, s-a comis o mare greșală față de Enescu la timpul său, fiindcă nu s-a înregistrat repertoriul beethovenian al acestuia.

Date sistematice și interesante asupra activității concertistice enesciene a adus Viorel Cosma, subliniind că momentul Enescu a reprezentat un apogeu al tradiției beethoveniene la noi în țară. Compleții în acest sens a adus Elena Piru, care a menționat salonul muzical al domniței Ralu Caragea, unde se cânta Beethoven.

Miron Grindea a prezentat câteva documente inedite. Fost prieten din tinerețe cu Enescu, el pregătește acum o carte despre acesta. Evocându-l pe dirijor, criticul a arătat câtă importanță acorda Enescu descoperirii gândului real al compozitorului, socotind în această privință *tempo-ul* ca fiind una dintre caracteristicile fundamentale.

Discuții s-au purtat și asupra manierei în care a fost privit interpretul de către critica timpului. Vladimir Popescu-Deveselu a susținut că pe calea cronicilor — insuficient de obiective — nu putem reconstitui totdeauna calitatea sunetului lui Enescu, cronicile referindu-se îndeosebi la aspectul spectaculozității de virtuozi. Elena Zottoviceanu a fost de părere că dimpotrivă, tocmai mărturia criticilor are mai multă tărie decât ceea ce s-a scris mult mai târziu, mai ales că la un moment dat atitudinea interpretativă a lui Enescu față de textul muzical s-a schimbat: dacă la început virtuozul era cel ce fascina audito-

riul, mărturiile contemporane dovedesc că ulterior latura virtuozului pălește în comparație cu slujirea aprofundată a compoziției în spiritul și semnificațiile ei. Alfred Hoffman, citind și din lucrarea lui Marc Pincherle, *Le Monde des virtuoses*, a subliniat și documentat atmosfera de extraordinară tensiune emoțională pe care Enescu o crea în sală, referindu-se în special la debutul lui Enescu (citad de Pincherle), ca solist al Concertelor Colonne, tocmai cu *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven.

Enescu, pedagog plin de talent, răbdare și scrupulozitate, a fost evocat cu emoție de Alexandru Theodorescu, de Hilda Jerea, de Viorel Cosma. Acesta a amintit de prestigioasele cursuri de interpretare beethoveniană ținute de Enescu la École Normale de Musique din Paris, în 1928.

Discuțiile au culminat prin confruntarea creației enesciene cu spiritul beethovenian. Acesta s-ar regăsi mai întâi în anumite modalități tehnice, de predilecție în travaliul tematic. Ideea a fost dezvoltată de Clemansa Firca: în totală contradicție cu tendința secolului, de pulverizare a discursului muzical sau de hipertrofieri a dimensiunilor acestuia, Enescu și-a găsit formele de organizare a gândirii sale creatoare în tradiția dramaturgiei muzicale de tipul clasicismului vienez, asimilată și indirect, prin simfonismul lui Franck, în sensul concentrării materialului tematic pînă la o celulă generatoare. Muzicologul libanez Minas Kankrouni a cerut pe de altă parte cîteva precizări: care anume dintre cele trei perioade creatoare ale lui Beethoven l-a influențat pe Enescu? Ce principii a adoptat acesta și pînă la ce punct? Dacă noua generație de compozitori români este adeptă a tradiției beethoveniene în sensul enescian.

Radu Stan găsește la Beethoven și la Enescu aceeași estetică a formei de sonată. El sugerează să se studieze posibilitatea pe care Enescu a creat-o formelor libere ale muzicii noastre populare — gen doină, recitativ — de a intra în forma de sonată, compozitorul fiind un mare inventator de celule cu care-și construia mozaicurile dezvoltărilor sale tematice, procedeu tipic și pentru aceste forme libere. Radu Stan vede în Enescu un cu atât mai vrednic continuator al tradiției beethoveniene, cu cît acesta a avut darul de a contrazice în chip magistral modelul. Aserțiunea a susținut-o și Adrian Rațiu, dovedind că la Enescu soluțiile tehnice sînt într-adevăr de multe ori radical opuse modelului. Doru Popovici a arătat că în general ambele teme ale formei de sonată enesciene sînt lirice, iar Adrian Rațiu că în ultimele lucrări contrastul tematic este chiar total părăsit, în favoarea continuității discursului muzical. Spiritul beethovenian ar putea fi și în acest caz regăsit, în tendința de inovare a formei de sonată. Doru Popovici era de părere că totuși e greu de făcut o apropiere pe plan spiritual, ținînd seama de diferențele temperamentale dintre Enescu și Beethoven. Enescu ar fi un romantic în conținut și un clasic în formă (aci vorbitorul a indicat cîteva corespondențe — sau contraziceri — de procedee tehnice și de limbaj). Constantin Stihl-Boos a emis părerea că Enescu ar fi un urmaș al lui Beethoven în sensul foarte exact, susținînd că ar exista procedee tehnice absolut identice și chiar paralelisme de

conținut (*Simfonia I* ar fi «Eroica» enesciană). Myriam Marbe a fost însă contra unei categorisiri mecanice a creației lui Enescu, pentru că, luîndu-ne după inevitabilele influențe, ar însemna să o considerăm faurEANă sau franciană, după cum respectivele influențe se fac simțite în vreun moment sau altul al *opus*-urilor compozitorului.

Ceea ce trebuie luat în considerație, urmărind tradiția beethoveniană în arta interpretativă și compo-nistică a lui Enescu, este sensul profund uman al esteticii celor doi creatori, dominată de credința mîntuirii prin artă, de credința în forța spirituală a omului, ei înșiși avînd comună o extraordinară forță spirituală, cum remarca Alberto Emilio Gimenez — care și-a mărturisit admirația pentru uimitoarea personalitate multiplă a lui Enescu, manifestîndu-și intenția de a insista pentru montarea operei *Oedip* în Argentina. Subscriind acestor aprecieri, Minas Kankrouni și-a exprimat dorința de a vedea mai intens propagată creația enesciană și în Liban, specificînd că o broșură cu date esențiale asupra marelui muzician român ar fi foarte bine venită.

În încheiere, șeful Sectorului de istoria muzicii i-a informat cu acest prilej pe invitații străini că în cadrul planului de lucru al Institutului se află sub tipar marea monografie *George Enescu*, iar în perspective de lucru se află și o monografie Enescu pentru străinătate.

★

La Brno — R.S. Cehoslovacă — a avut loc, între 26 septembrie și 4 octombrie 1970, Festivalul «Musica Bohemica et Europaea», reprezentînd a V-a ediție a acestor manifestări internaționale anuale. Festivalul a fost însoțit, și anul acesta, de un Colocviu internațional pe aceeași temă, căruia i s-au rezervat trei zile (șase ședințe): 28, 29 și 30 septembrie a.c., la care s-a adăugat o Conferință folclorică de trei zile (2, 3 și 4 octombrie a.c.) pe tema *Istoria muzicii folclorice pînă în 1500*, precum și un Concurs internațional (între organizațiile de emisie radiofonică), dotat cu Premiul Radio Brno 1970 pentru cea mai bună înregistrare radiofonică.

La acest festival și la lucrările muzicologice aferente lui au participat din partea Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice din R.S. România, ca invitați individuali, Mircea Voicana, șeful Sectorului de istoria muzicii, și Clemansa Firca, cercetător științific în Sectorul de istoria muzicii. De asemenea a mai participat, dintre muzicologii din România, Ștefan Lakatos, profesor universitar pensionar din Cluj, invitat individual.

Trebuie să arătăm că în total, în conformitate cu listele de invitați apărute în Buletinul Festivalului, au participat la această ediție a Festivalului din Brno în afară de muzicienii și muzicologii din Brno, 178 invitați (61 cehoslovaci și 117 străini), dintre care 90 muzicologi și folcloriști (adică un procent de peste 50%). Invitații străini veneau din: Anglia, inclusiv Scoția, Austria, Belgia, Bulgaria, Danemarca, Elveția, Finlanda, Franța, Italia, Japonia, Jugoslavia, Norvegia, Olanda, Polonia, R.D.G. și R.F.G., România, Suedia, S.U.A. și U.R.S.S.

Printre invitați s-au aflat personalități de prim ordin ale lumii muzicologice internaționale: profe-

sorii Jens Peter Larsen de la Universitatea din Copenhaga (Charlottenlund), Hans Heinrich Eggebrecht de la Universitatea din Freiburg, Ludwig Finscher de la Universitatea din Frankfurt pe Main, Fritz Bosse și Rudolf Stephan din Berlin (W), Martin Wehnert și Hellmuth Christian Wolff din Leipzig, Frits R. Noske de la Universitatea din Amsterdam, Benjamin Rajeczky din Budapesta, Leon Witkowski de la Universitatea din Torun (Polonia), Harald von Goertz din Viena, Igor Belza din Moscova, Kurt von Fischer de la Universitatea din Zürich, Eva Badura-Skoda de la Universitatea din Wisconsin (S.U.A.) și alții, sau muzicologii Georgi Jantarski-Nikolov din Sofia, Steen și Birgit Frederiksen din Copenhaga, Wilfried Brenneke din Köln, Reinhard Gerlach și Horst Weber din Göttingen, Karl Vötterle din Kassel, Dietmar Ströbel, Wolfgang Suppan, Hartmut Braun, Peter Andraschke și Albert Riethmüller din Freiburg, Wolfgang Matthes din Leipzig, Lukas Richter din Berlin (E), Marius Flothuis și Alexander Jansen din Amsterdam, Ulrich Sigele și Johannes Janota din Tübingen, Franz Viktor Spechtler din Salzburg, Christoph Petzsch din München, Jerko Bezic, Bruno Bjelinski și Lovro Zupanović din Zagreb, Nadežda Mosusova din Belgrad, Rayna Katzarova-Koukoudova din Sofia, Zoltan Fálvy din Budapesta, Bogusław Linette din Poznań, Walter Pass din Viena, Malcolm Rayment din Glasgow, Hendrik Daems din Bruxelles, etc. etc.

Din partea cehoslovacă au fost prezenți atît muzicologii din Brno, cît și cei din Praga, Bratislava, Liberec, Ostrava, Opava etc., printre care: Jan Racek, Rudolf Pečman, Jiří Vysloužil, Jiří Fukač, Jiří Sehnal, Theodora Strakova, Bohumie Štedroň și Miloš Štedroň, Josef Valka, František Pokorný și Karel Vetterl, Karel Fojtik și Ctirad Kohoutek din Brno, Jaromír Černý, František Hrabal, Emil Hradecký, Jaroslav Jiránek, Jaroslav și Tomislav Volek, Karel Janeček, Karel Risinger, Miroslav Černý, Josef Bek, Zdenka Pilková, Pavel Preiss, František Muzik, Miloslav Kabeláč, Jan Kouba, Milan Kuna, Václav Plocek, Jiří Tichota, Jitka Snižková și Jiří Bajer din Praga, Igor Vajda, Liuba Balova, Etela Čarska, Oskar Elschek, Miroslav Filip, Peter Faltin din Bratislava, Marta Hula, František Řehánek și Oldřich Mrňák din Liberec, Miloš Navrátil din Ostrava, Cyril Vymetal și Ludek Zenkl din Opava, și mulți alții.

De fapt interesul major al acestor manifestări a fost, în afară de cel strict muzical al Festivalului propriu-zis, cel al Colocviului muzicologic, care a generat discuții interesante și a fost deosebit de bine servit și ilustrat prin programele concertelor și ale audițiilor Festivalului.

Din păcate, neinformați la timp, delegații Institutului nostru nu au putut fi înscrși cu comunicări, așa cum făcuseră totuși în 1968.

Spre a contura cît de cît cititorului profilul, evoluția și interesul problemelor tratate în Colocviu, redăm principalele probleme dezbătute, cu temele ce au fost programate în cele șase ședințe plene de lucru ale acestuia. Menționăm că ordinea istorică de abordare a problemelor a fost aceea de la

prezent spre trecut, așa cum de altfel le prezentăm și noi în cele ce urmează.

Cuvîntul de deschidere al Colocviului a fost rostit de profesorul Jiří Vysloužil de la Universitatea Purkinie din Brno, care a vorbit despre sensul în care se pot utiliza termenii « *musica bohemica* » și « *musica europaea* ».

Prima ședință de lucru a fost închinată problemei *Teoria muzicii în Cehoslovacia*.

Temele tratate în cadrul acestei probleme au fost:

- *Contribuții critice la istoria teoriei muzicale cehoslovace moderne și contemporane* (Emil Hradecký, Karel Janeček, Karel Risinger, Miloš Štedroň).

- *Unele observații asupra literaturii de teorie muzicală cehoslovacă în ediție germană* (Jens Rohwer).

- *Structura formală caracteristică la Janáček* (Friedrich Neumann).

- *Teoria armoniei la Janáček* (František Řehánek).

Au fost programați cu contribuții la discuții Peter Faltin, Miroslav Filip, Ctirad Kohoutek.

În a doua ședință de lucru a fost tratată problema *Muzica cehă din secolele XIX și XX*, în cadrul căreia au fost programate temele:

- *Muzica cehă modernă după Smetana, specificul său și interacțiunea sa cu muzica altor popoare europene* (Jaroslav Jiránek).

- *Wagner, Brahms și muzica cehă* (Miroslav K. Černý).

- *Relații ceho-ruse în muzica primei jumătăți a secolului XX* (B.M. Jarustovskiy).

- *În legătură cu importanța modernismului ceh pentru culturile muzicale slave tinere* (Dragotin Cvetko).

- *Clasici ai modernismului slovac din secolul XX* (Igor Vajda).

- *Raportul dintre originalitate și modernitate în opera compoizistică a lui Leoš Janáček* (Dietmar Ströbel).

- *Praga ca centru al culturii muzicale cehe și germane între cele două războaie mondiale* (Josef Bek).

- *Cea de-a doua școală Vieneză și muzica cehă a secolului XX* (Rudolf Stephan).

- *Trăsăturile deosebite ale muzicii cehe moderne* (Hans Heinz Stuckenschmidt).

La discuțiile acestei a doua probleme au fost programați Jiří Bajer, Milan Kuna și Ulrich Siegele.

Problema care a constituit subiectul celei de a treia ședințe de lucru s-a prezentat sub formularea: *Cu privire la relațiile tradiției muzicale bohemice cu dezvoltarea din celelalte teritorii în secolul XVIII*. Temele acestei probleme au fost:

- *Centre muzicale în Boemia în secolul XVIII* (Tomislav Volek).

- *Relații bohemo-italiene* (Rudolf Pečman).

- *Boemia și Viena* (Eva Badura-Skoda).

- *Muzica bisericească* (Jiří Sehnal).

- *Muzica dramatică* (Zdeňka Pilková).

- *Muzica de pian* (Carsten E. Hattring).

- *Muzica de cameră și simfonia* (Jens Peter Larsen).

La aceste teme s-a adăugat contribuția muzicologei Lady Susi Jeans.

Temele celei de a patra ședințe de lucru, grupate pe problema *Muzica țărilor bohemice și școala de la Mannheim*, s-au succedat astfel:

- *Stilul de la Mannheim — tehnică, și conținut* (Hans Heinrich Eggebrecht).

- *Date biografice și documentare în istoria muzicii țărilor bohemice, în raport cu școala de la Mannheim. Situația cercetărilor* (Jiří Fukač).

- *Școala de la Mannheim: stil, influențe, răspîndire* (Peter Andraschke).

- *Stilul componistic de la Mannheim și estetica contemporană* (Albert Riethmüller).

- *Fenomene din muzica țărilor bohemice în raport cu școala de la Mannheim* (Jiří Vysloužil).

În a cincea ședință de lucru, problema dezbătută a fost *Manierismul în muzica secolelor XVI și XVII*. Temele tratate la această problemă au fost programate astfel:

- *Cu privire la problema manierismului în muzica europeană a secolelor XVI și XVII, cu privire specială asupra culturii muzicale cehe* (Jan Racek).

- *Probleme stilistice ale muzicii baroce europene din secolul XVII* (Erich Schenk).

- *Manierismul ca epocă culturală* (Josef Válka).

- *Manierismul ca apariție dezintegrantă a perioadelor de istorie culturală* (Frits Noske).

- *Contribuție la noțiunea de «manierism» în muzică* (Zygmunt Marian Szwejkowski).

- *Manierismul în madrigalul italian* (Ludwig Finscher).

- *Concepția originală asupra infinitului. Madrigali spirituali de Philippe de Monte și manierismul* (Walter Pass).

- *Se poate vorbi de manierism în muzica cehă a secolelor XVI și XVII?* (Theodora Straková).

- *Culoare și sunet în teoria și practica manierismului* (Pavel Preiss).

- *Pictura manierismului și opera timpurie* (Hellmuth Christian Wolff).

Cea de-a șasea și ultima ședință de lucru a programat tratarea problemei *Realizări și tipuri ale goticului târziu și reformei în țărilor bohemice*. La această problemă au fost tratate următoarele teme:

- *Cercetarea contemporană și sarcinile mediavisticii cehe* (František Mužik).

- *Probleme ale tradiției scriptice a cîntecului bisericesc popular* (colectiv).

- *Contribuția cehă la drama liturgică a Europei* (František Pokorný).

- *Influențe străine în cîntecul ceh din secolul XVI* (Jan Kouba).

- *Prima carte de cîntece catolică germană* (Praga, 1581) și editorul ei Christoph Hecyrus din Budějovice (Walter Lipphardt).

- *În problematica jocurilor pascale din Boemia* (Václav Plocek).

- *Cu privire la repertoriul muzicii polivocale din Boemia, între secolele XIV și XVI* (Kurt von Fischer).

- *Cu privire la problema intabulărilor în cîntecul de societate european din Boemia secolului XVI* (Jiří Tichota).

- *Motetele secolelor XIV și XV în țărilor bohemice* (Jaromír Černý).

- *Missa neokalixtiniană spre sfîrșitul secolului XVI* (Jitka Snižková).

La sfîrșitul celei de-a șasea ședințe de lucru, Kurt von Fischer-Zürich a prezentat un rezumat al lucrărilor, iar Rudolf Pečman, secretarul general al Comitetului de organizare al Festivalului, a rostit cuvîntul de închidere a Colocviului.

Conferința Consiliului Internațional a Muzicii populare, care a ocupat zilele de 2—4 octombrie 1970, a grupat în jurul problemei *Muzica folclorică pînă la 1500* un număr bogat de comunicări, programate astfel:

- *Muzica populară europeană și muzica medievală* (Benjamin Rajeczky).

- *Știri despre muzica populară în poeziile și cronicile lui M. Beheim* (Christoph Petzsch).

- *Străvechile cîntece rituale de ivirea zorilor în creația populară a poporului român* (Ghizela Sulițeanu).

- *Bibliografie provizorie a izvoarelor muzicii populare din Croația pînă la 1500* (Jerko Bežić).

- *Cîntec și cîntare în documentele cehe din secolele XV și XVI* (Karel Fojtik).

- *Carmina Burana ca izvor de cîntece populare* (Fritz Bose).

- *Scrierile lui Thomas Murner (1475—1537) ca izvor pentru muzica populară* (Wolfgang Suppan).

- *Cu privire la problematica celor mai vechi compoziții de dans cehe* (Václav Plocek).

- *Stratul cel mai vechi (presupus) al cîntecului bulgăresc de prezicere de anul nou* (Rayna Katzarova-Koukodova).

- *Drumul unei melodii de imn safic în muzica populară* (László Dobszay).

- *Rapoarte asupra muzicii populare ungare înainte de 1300* (Benjamin Rajeczky).

- *Cîntecul spiritual al secolului XIV. Forme și influențe* (Franz Viktor Spechtler).

- *În problema celor mai vechi izvoare de folclor muzical polonez* (Bogusław Linette).

- *Izvoare medievale de muzică populară* (Hartmut Braun).

- *Contribuții la raporturile istorico-muzicale ale recitativului folcloric* (Janka Szendrei).

La acestea se adaugă discuțiile programate în legătură cu tematica conferinței: Johannes Janota, Zoltán Fálvy.

Toate aceste teme muzicologice și mai cu seamă tematica colocviului au fost deosebit de bine servite de programul Festivalului muzical.

Acesta a cuprins, într-o succesiune de două, trei și patru manifestări pe zi, creații cehoslovace și europene pe o largă arie istorică, de la muzica veche la cea contemporană.

Au putut, astfel, să fie ascultate, printre altele: Cvintetul pentru suflători în *Re major*, de A. Reicha (excelentul Cvintet de suflători din Brno), *Magnificat*, de J.D. Zelenka și *Missa*, de P.J. Vejvanovský (Soliștii de cameră cehi și Corul academic din Brno, sub bagheta remarcabilă a lui Lubomír Mátl), muzică de cameră pentru vioară și pian de F. Benda, J.L. Dusík, J.V.H. Vorišek, B. Martinu și J. Suk (Jenny Abel din R.F.G.), splendidul concert dat de Soliștii de muzică barocă din Freiburg cu piese de J.D. Zelenka, F.X. Richter, F. Benda, Mozart ș.a.,

precum și impresionanta melodramă *Medeea* a lui Jiří Benda, în interpretarea de neuitat a Helenei Kružíková și a Orchestrei de cameră Bohuslav Martinu din Brno, sub conducerea lui Jan Stych, muzică vocală din perioada renașterii naționale cehe, cvartete de coarde de J. Jaroach, Smetana și Janáček în sobrul și caldul concert oferit de Cvartetul Smetana din Praga, muzică de cameră de A. Haba, V. Petřelka și J. Podešva în deosebita interpretare a Nonețului ceh (la palatul Austerlitz-Slavkov), muzică de compozitori moravi. — *Serenada pentru cvintet de suflători*, de O. Chlubna, *Cvartetul de coarde nr. 4*, de K. Horky, *Tripticul pentru cvintet de suflători* de Pavel Blatný, *Cvartetul de coarde*, de J. Berg, *Triplul concert BACH*, de A. Piňos, în interpretarea Cvintetului morav, a Cvintetului de suflători Foerster și a Soliștilor de cameră cehi, dirijor Miroslav Matyas — , muzică experimentală de compozitori cehi contemporani — A. Parsch, C. Kohoutek, J. Kapr, M. Štědrň, M. Istvan, în studioul Radiodifuziunii din Brno — , muzică experimentală din întreaga lume, prezentată de ansamblul de instrumente de percuție din Poznań.

De asemenea, din categoria muzicii pentru mari ansambluri, au fost prezentate în condiții deosebite operele *Dalibor*, de Smetana și *Katja Kabanova*, de Janáček, precum și operele de cameră *Comedie pe pod*, de Bohuslav Martinu și *Farsa unei băi*, de tânărul compozitor Evžen Zámečník (acestea cu ansamblul Academiei de arte muzicale Janáček, dirijor Jan Stych, în regia regretatului Miloš Wasserbauer).

Muzica simfonică a fost reprezentată prin concertul Orchestrei simfonice din Londra sub bagheta lui André Previn (R. Simson, *Simfonia a III-a*, A. Dvořák, *Concertul pentru violoncel și orchestră* — solist fiind Josef Chuchro, și *Păsărea de foc*, de Igor Stravinsky), acela al Filarmonicii din Dresda dirijată de Kurt Masur (H. W. Henze, *Suita a doua Undine*; J. Cilenšek, *Concert pentru pian și orchestră*

— solist Dieter Zechlin; S. Prokofiev, *Simfonia a III-a*), cele ale Filarmonicii din Brno sub conducerea lui František Jilek (A. Roussel, *Pentru o sărbătoare de primăvară*; A. Skriabin, *Prometeu* și V. Novák, *Pan*) sau sub bagheta lui Jiří Waldhans (M. Kabelač, *Variațiunile Hamlet*, K. Szymanowski, al doilea *Concert pentru vioară și orchestră* — solist Jan Stanovský, și D. Šostakovič, *Simfonia I*), spre a se încheia cu concertul Filarmonicii Cehe din Praga, condusă magistral de Václav Neumann (P. Bořkovec, *Sinfonietta*, și J. Suk, *Pîrguirea*).

Toate manifestările artistice au fost de o deosebită calitate și au fost urmărite cu un deosebit interes de un public constant și competent.

Latura muzicală a fost completată cu un concert Bartók și un splendid recital de dansuri populare valașe din regiunile morave, precum și cu o foarte interesantă vizionare-audiție a unor filme de scurt metraj produse de studiourile de televiziune din Brno pe muzică de activul și variatul compozitor Pavel Blatný (poemul «10,30» și fantezia *Passacaglia*, muzică «pentru șpaclu și orgă») și de mai vechiul Videj Slav Novák (*Suita slovacă* — pe folclor din Moravia). (Primele două filme sînt realizate de Fedor Kautský, cel de-al treilea de Kuba Jureček).

În general, întreaga întîlnire muzicală și muzicologică de anul acesta de la Brno s-a prezentat la un nivel artistic și organizatoric foarte ridicat — datorită eforturilor Comitetului al cărui secretariat general îl asigură Dr. Rudolf Peňman și al cărui resort organizatoric revine Jaroslavei Zapletalová — și a reușit astfel să antreneze o participare internațională atît de variată și de înaltă.

Să menționăm însă și regretul că nu a fost posibilă continuarea cu cîteva zile a călătoriei noastre științifice și a informării noastre muzicale și muzicologice asupra realizărilor din Praga și Bratislava.

MIRCEA VOICANA, și
ANCA JALOBEANU

NECROLOG: LA ÎNCETAREA DIN VIAȚĂ A LUI IONEL PERLEA

Pentru mulți din cei mai tineri dintre noi, pînă anul trecut, numele lui Ionel Perlea pe care-l auzisem rostit cu evlavie de cei mai vîrstnici, ascundea numai un mit. Anul 1969 a adus cu el regăsirea cu acela care părea să întruchi-peze, împreună cu George Enescu și Dinu Lipatti, o adevărată treime de aur a țării noastre în contextul muzicii universale, o treime de muzicieni «compleți», în a căror activitate interpretul de geniu își dădea mîna cu creatorul de aceeași înaltă valoare.

Anul 1970 ar fi trebuit să aducă o a doua revelare, în septembrie. Dar, după o străveche expresie vergiliană, am avut și aci «o făgăduință a zeilor sortită însă să nu se împlinească».

Pe 13 decembrie s-ar fi împlinit 70 de ani de cînd văzuse lumina zilei în satul Ograda din Ialomița, sat pe care îl revăzuse în 1969.

Ca și la George Enescu, cel născut în Livenii Moldovei, la Perlea precocitatea muzicală s-a manifestat de timpuriu, iar studiile strălucite de la München și Leipzig cu mari muzicieni ca Richard Strauss, Teichmüller, Graener, Lohse și Beer-Wallbrunn n-au făcut decît să o confirme. Conștient de răspunderea sa față de arta țării sale, tânărul, care se remarcase deja ca un foarte bun dirijor la Rostock și Leipzig, se întoarce în România și între 1926 și 1944 muzica românească avea să beneficieze din plin de aportul aceluia care, fie ca dirijor la Operele din București și Cluj, la Ateneu sau la Radiodifuziunea română, fie ca director al aceleiași Opere din București, fie ca profesor la Conservator, fie în calitate de compozitor, a știut să aducă o contribuție de prim ordin la dezvoltarea vieții muzicale românești, la formarea artistică atît a orchestrelor cît și a publicului, prin

îmbogățirea nu numai a repertoriilor ci și a nivelului de interpretare ridicat de el pe o înaltă treaptă, prin promovarea celor mai valoroase lucrări universale și naționale, precum și la formarea temeinică a unor compozitori și dirijori, în ciuda a nenumărate greutăți și piedici, caracteristice situației din România interbelică.

În ultima sa perioadă de activitate, Ionel Perlea a afirmat cu mare cinste pe plan mondial gândirea interpretativă românească. Spectacolele și concertele dirijate de el în Italia (1946–1949), cu care prilej s-a produs, între altele, la Opera din Roma și la Scala din Milano, la sugestia și propunerea directă a lui Arturo Toscanini, în S.U.A., la Metropolitan Opera House (din 1949) și la Connecticut Symphony Orchestra (din 1955), și remarcarea sa deosebită ca profesor de dirijat la Manhattan School of Music (din 1953), unde fusese numit iarăși la recomandarea lui Toscanini și unde a avut ca elevi, printre alții, pe N. Debelici și D. Guilbert, ca să nu mai vorbim și de marile succese obținute în fruntea orchestrelor Filarmonicii și Operei din Viena, Filarmonicii din Bamberg, Radiodifuziunii Italiene, Colonne, R.C.A. — Victor, R.I.A.S., marchează o dată în cultura muzicală românească.

În interpretarea sa, extrema fidelitate față de partitură se împletea organic cu o excepțională capacitate de a reliefa subtil toate intențiile, chiar și cele mai ascunse, ale compozitorului. Revelația aceasta am avut-o nu numai din înregistrări, ci și pe viu, în 1969, când clarității și limpezimii imprimate *Simfoniei I*, de Brahms, diafanei irizări în care a fost scăldată *După amiaza unui faun*, de Debussy, vioiciunii robuste vizibile în *Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss, și, pe un alt plan, național de data aceasta, în *Rapsodia I*, de Enescu, le-au răspuns apoi iluminarea în cel mai pur stil clasic al feericei uverturi la *Flautul fermecat*, de Mozart, zguduitoarea dramatism caracteristic *Simfoniei a V-a*, de Beethoven, vigoarea și plasticitatea *Nunții în Carpați*, de Paul Constantinescu, și momentele strălucitoare atit prin contrastul lor de suprafață cit și prin adinca lor unitate interioară ale *Tablourilor dintr-o expoziție*, de Musorgski-Ravel, iar în răstimp a survenit pendantul feeric-romantic

al lui Oberon, de Weber, la *Uvertura* lui Mozart, gravitatea plină de evlavie a *Omagiului lui Enescu*, de Theodor Grigoriu, sfîșierea adîncă din *Preludiul și Moartea Isoldei*, de Wagner, și măreția de cea mai pură esență eroică din *Simfonia I*, de Enescu. Omul nu prea înalt, cu fața suptă, care dirija de pe scaun cu o mină, cea stingă, singura rămasă validă de pe urma accidentului care-l paralizase pe jumătate, aducea în sală, în ciuda tuturor vicisitudinilor, un triumf titanic cvasibeethovenian al Omului asupra Destinului — triumful Artei, al nobleții spirituale a omului.

Afară i-am cîntat cu toții « Mulți ani trăiască », nebănuind ce avea să urmeze, mult prea curînd.

Dirijorul a lăsat în urma sa o bogată discografie cu înregistrări din Verdi, Puccini, Donizetti, Berlioz, Dvořák, Richard Strauss, Wagner, Enescu și mulți alții. Aportul său însă nu se mărginește numai la atît. În afara celui splendid *Cvartet op. 10*, distins în 1926 cu Premiul I « George Enescu », și a *Variațiunilor simfonice*, atît de cald apreciate la vremea lor de un mare compozitor ca Florent Schmitt și de critici de seamă ca Leroy și Brussel, creația compozitorului Ionel Perlea mai cuprinde lieduri, un *Cvintet cu pian*, piesa *Preludiu la o dramă*, o *Simfonie în Do major*, un *Concert pentru vioară*, o *Simfonie concertantă cu vioară solo* și, după cum rezultă din unele informații ulterioare, și două creații finale postume, *Simfonieta de adio* și *Concertul pentru pian « Sfîrșitul »*, terminate în ultimele sale zile de viață. Toate acestea își așteaptă grabnic exegetul.

La Ionel Perlea, pe lîngă muzician, a avut întotdeauna cuvînt și patriotul. La vizita sa de anul trecut, profund impresionat de marile realizări ale poporului nostru și de înflorirea vieții muzicale românești de astăzi, marele artist a avut aprecieri de adîncă laudă pentru conducerea de partid și de stat, pentru « țara în plin avînt » pe care o regăsise și încheia : « Acum, mai mult ca oricînd, mă mîndresc că sînt român ».

Ziua de 30 iulie a adus cu sine sfîrșitul unei patetice și pilduitoare existențe artistice. Dar mesajul artistic și uman al neuitatului dirijor și compozitor, mîndrie a muzicii românești dintotdeauna, va rămîne neșters.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

FILM — FILMOLOGIE

Viața cinematografică a anului 1970 a fost dominată — așa cum viața muzicală a fost stăpînită de manifestările Festivalului « George Enescu » — de prezența în luna iunie, la Mamaia, a două manifestări internaționale. Prima a fost o nouă ediție a Festivalului internațional al filmului de animație, intrat în tradiția mișcării de animație mondiale. Cea de-a doua a fost Festivalul filmului balcanic, excelent prilej de întîlnire și schimb de experiență al cineaștilor din țările acestei zone geografice, cu un cinematograf în plină evoluție creatoare.

Producția din acest an a fost marcată de apariția pe ecrane a următoarelor filme de lung metraj: *Reconstituirea* — regia Lucian Pintilie, *Simpaticul domn R.* — regia Traian Roman, *Doi bărbați pentru o moarte* — regia Gh. Naghi, *Castelul condamnaților* — regia Mihai Iacob, *Prea mic pentru un război atît de mare* — regia Radu Gabrea, *Canarul și viscolul* — regia Manole Marcus, *Sentința* — coproducție româno-maghiaro-cehă, regia Ferenc Kosa.

După cum se vede, un număr destul de redus de producții, ceea ce este însă compensat prin calitatea lor. În adevăr, cu excepția filmului lui Gh.

Nagy — câte a avut mai puțin răsunet — , toate celelalte au fost favorabil primite de critică și de public. Discuții ample, uneori excesive, s-au purtat în jurul filmului *Reconstituirea*. *Castelul condamnaților* și *Canarul și viscolul* au subliniat evoluții deosebite de interesante ale autorilor lor. Cît privește *Simpaticul domn R.*, în genul polițist, nu e lipsit nici de calitățile, nici de limitele filmelor de acest gen prezentate la noi, dar pentru un film de debut oferă și făgăduieli.

Cel mai interesant debut regizoral din ultimii ani a fost însă cel al tînărului regizor Radu Gabrea, al cărui *Prea mic pentru un război atît de mare*, film psihologic și poetic, meditație asupra ororilor războiului văzute prin ochii unui copil, a reușit să aducă o perspectivă nouă asupra unei teme tratate și anterior, în mod prestigios, de alți realizatori, ceea ce nu e puțin lucru. Filmul a primit de altfel, la Festivalul de la Locarno, premiul juriului de tineret.

Tot pe planul participării noastre la festivaluri internaționale, se pot semna și alte reușite ale filmelor românești. Astfel, filmul de animație *Pădurea lui Ion* — regia Adrian Petringenaru, a primit un Pelican de argint la Festivalul internațional al filmului de animație de la Mamaia.

Dintre filmele documentare, frumoase succese se leagă de filmul *Luptă la semicerc*, în regia lui Erwin Szekler, care a cumulat în acest an: premiul CIDALC, la Festivalul filmului sportiv de la Grenoble, premiul pentru cel mai bun film educativ, la Festivalul internațional de filme sportive de la Budapesta și premiul pentru regie la Festivalul internațional de la Kranj (Jugoslavia).

Alte filme documentare premiate sînt: *Porțile luminii* — regia Mircea Popescu, cu Premiul special al juriului la Festivalul internațional al filmului tehnico-științific de la Budapesta; *Stîrcul*, în regia lui Ion Bostan, care a primit Premiul I la categoria documentare (Trofeul Fritz Feigl) la Festivalul internațional de scurt metraj de la Rio de Janeiro;

Eternul feminin — regia Ion Moscu, premiul special pentru cel mai frumos medalion documentar la Festivalul internațional al filmului documentar de la Melbourne; *20 secunde* — regia Gheorghe Horvath, premiat pentru scenariu la Festivalul internațional al filmului documentar de la Kranj (Jugoslavia); *Plasma* — regia Doru Cheșu, premiul III la categoria filmelor de cercetare, la Festivalul internațional al filmului de la Rio de Janeiro.

E totuși o recoltă destul de bogată, care subliniază rodnică activitate a documentariștilor de la Studioul « Al. Sahia ».

Anul 1970 s-a încheiat sub semnul sărbătoririi a 75 de ani de la nașterea cinematografiei. Cu acest prilej, Arhiva națională de filme a prezentat la Cinematecă o remarcabilă retrospectivă Charlie Chaplin, axată în special pe creația de debut, pînă la cristalizarea personalității sale, și alte cicluri privind istoria filmului. Din inițiativa Institutului de istoria artei s-a organizat la Muzeul de istorie a orașului București, cu colaborarea Arhivei naționale de filme și a Asociației cineaștilor din România, o expoziție cu tema *75 de ani de cinematografie — prezențe românești*, care a subliniat atît evoluția fenomenului cinematografic în România, cît și contribuțiile mai importante ale cineaștilor români în domeniul creației de film, în special în anii de după naționalizare. S-a subliniat astfel, cu același prilej, și împlinirea a 20 de ani de producție cinematografică socialistă. O ședință festivă, sub patronajul celor patru instituții organizatoare ale manifestării, a coincis cu data de 28 decembrie, care a marcat, în 1895, nașterea a ceea ce avea să devină a șaptea artă. De asemenea, o dezbatere inițiată de Institutul de istoria artei pe marginea proiectului de plan tematic al primului volum din *Istoria cinematografiei în România* s-a încadrat firesc în această manifestare, ca o poartă deschisă asupra activității științifice viitoare în domeniul istoriei filmului românesc.

EMILIA ENACHE

Pe marginea unei istorii a muzicii(Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique**)

Este vorba de o lucrare a unui literat și nu a unui muzicolog. Acest fapt îi conferă *a priori* o mare doză de originalitate, pentru că nefiind implicat în dezbaterile dintre specialiști sau în procesul creației, autorul și-a putut permite « luxul » de a nu împărtăși « prejudecățile » nici unui sistem. Evident că nu nespecializarea într-un domeniu face posibilă această detașare. Se poate lesne constata că Lucien Rebatet este un erudit în materie. Aici este vorba de lărgimea de vederi a unui intelectual de mare cultură, care tocmai din dragoste pentru muzică nu și permite să fie adept al unui punct de vedere unanim pînă nu găsește suficiente argumente în sprijinul acestuia. De aceea poate apărea drept atitudine dominantă a autorului faptul că el consideră toate părerile consacrate drept ipotetice. În consecință, procedează pentru fiecare caz în parte la o demonstrație, care uneori confirmă ipoteza, alteori nu.

Dar nu înseamnă că Rebatet este distrugător de legende din principiu. El este plin de scrupule pentru ipostaza sa de istoric al muzicii, care implică obiectivitate. Iar sinceritatea în privința celor mai mari oameni i se pare necesară, și ea, pentru ca să poată fi apreciate și admirate adevăratele lor capodopere. Pentru că un deserviciu tot atât de mare ca ignorarea li-l fac acei adepți fanatici care, cum s-a întâmplat cu Bach, n-ar tolera nici un fel de rezervă asupra operelor lor. Rezultatul — plictiseala, ascunsă cu ipocrizie, față de acele pagini nu de slăbiciune (Bach n-a cunoscut-o), ci de rutină ale marelui cantor. În unele cantate sau arii, de pildă, se întâmplă ca Bach să treacă de la momente de mare noblețe emoțională la șiruri de vocalize în cel mai convențional stil de bel-canto. Iar obiceiul său de a acompania de la un cap la altul o piesă vocală cu aceeași dispunere a orchestrei sau același instrument solist este o comoditate de care uneori abuzează. Recunoscîndu-i micile cusururi, fiindcă

artistul e totuși un om, să rămînem și mai uimiți în fața geniului său, înzestrat cu cea mai mare putere de organizare, cea mai intelectuală minte a muzicii, rămînînd întii și-ntii un « Tondichter ».

O legendă de-a dreptul neîntemeiată l-a înconjurat (și-l înconjoară încă) pe Mozart, « cel mai ignorat dintre marii maeștri recunoscuți », după expresia lui Rebatet. Autorul caută să stabilească adevărul asupra omului-Mozart pentru a înlătura unele idei confuze asupra operei, care duc adeseori la un manierism iritant.

S-a trecut dintr-o extremă într-alta, de la « seraficul » și « inocentul » Mozart la un Mozart revoluționar, anticlerical și antiaristocratic. Rebatet, cu prețul de a stîrni consternare, arată că dreptatea se află undeva la mijloc. Tot ceea ce se cunoaște din surse sigure despre Mozart e o dezmințire a faimoasei sale inocențe. În unele din scrisorile sale din tinerețe tonul este adeseori chiar prea liber. Mozart n-a fost nicidecum un ascet. Din instinct, el simțea nevoia să se elibereze aci de moștenirea unui temperament aprins, pentru ca opera sa să fie ferită și să compună « cea mai elegantă muzică scrisă vreodată ».

Mozart a fost printre primii mari muzicieni lucizi, începînd cu conștiința dramei personale de copil-minune nevoit la 20 de ani să recucerească lumea ce i-a stat odată la picioare, făcînd-o să-l accepte nu numai ca pe un fenomen grațios, și sfîrșind cu conștiința misiunii sale artistice. Rebatet consideră abuzivă orice interpretare politică a actelor sau cuvintelor lui Mozart. Conflictul lui cu Colorado n-are nimic comun cu « sentimentul de clasă », Mozart avînd nenumărați prieteni atât printre oamenii simpli cît și printre aristocrați, ci este un conflict al generației care nu mai suportă servituțiile seculare ale artizanatului muzical, pentru că muzica a devenit « acel frumos limbaj individual, acea artă personală pe care o anunțau ultimele opere ale lui Bach ».

* Paris, Robert Laffont — Raymond Bourguine, 1969, 668 p.

Lucien Rebatet plasează istoric opera lui Mozart într-un chip original. În esență, Mozart reprezintă apogeul întregului clasicism, prin simetria arhitecturii și echilibrul emoțional. Artă sa, în forme tradiționale, este cu totul personală. Nu a simțit nevoia să inoveze în formă. Toți cei care vor veni după el și vor voi să li se distingă propria voce, vor trebui să re-inventeze forma de exprimare muzicală. Dar judecând după lucrările religioase, în special *Missa în do minor*, peste al cărei contrapunct, de o amploare și siguranță nemaiîntâlnită de la Bach, Mozart suprapune « zborul » unor arii într-un stil de operă de un lirism surprinzător, autorul vede aici *adevăratul baroc muzical*: ornamentica bogată aplicată pe construcții grandioase.

Nici pe Beethoven nu l-au scutit admiratorii fanatici de etichetare: « Titanul » simfonist, pentru optzeci la sută din melomani. Reacția muzicienilor la « vulgarizarea intensivă », cum zice Rebatet, a marilor simfonii ale lui Beethoven a ajuns la un moment dat una de respingere. Sînt capodopere pe care nu le mai vedem fiindcă trecem în fiecare zi pe lângă ele, dar știm prea bine că le putem descoperi mereu, sub o altă lumină, într-o stare sufletească mai bună sau într-o interpretare fără pereche. Și nu putem hotări, conchide Rebatet, unde-i adevăratul Beethoven, pentru că mai mult decît la alți muritori a fost vizibilă la el lupta permanentă între ceea ce omul vrea să fie, ceea ce este el în sine și ceea ce cred ceilalți că este. Poate că mai mult din el însuși a pus Beethoven în lumea de o interiorizată elevație a cvartetelor sale și în sonatele pentru pian, unde spiritul inventiv nu cunoaște stavile.

Deschizînd dosarul Wagner, avem impresia că Rebatet are o scară de valori cel puțin ciudată, dacă nu cu totul subiectivă în acest caz, ceea ce-i cu totul o excepție față de tonul general al cărții: « Bach, Mozart, Beethoven al cvartetelor și al ultimelor sonate au fost muzicieni tot atît de mari ca Wagner ». Deci, Wagner e etalonul. Judecată care nu poate fi luată în serios pentru ceea ce spune în continuare Rebatet: că nici un alt compozitor n-a stîrnit un asemenea scandal, atît în timpul vieții cît și după, devenind, cu exigențele fără precedent ale artei sale și răsunetul uimitor al acesteia, un fenomen social, istoric, politic. La Wagner, certitudinea superiorității sale, a tot ceea ce impunea opera colosală pe care o purta în minte, atîngea proporții greu de suportat pentru oamenii « normali ». Rebatet îi consideră orgoliul pe deplin întemeiat și lucid.

Criza muzicii secolului nostru, de la Wagner începută, s-a manifestat mai întîi ca o criză în limbaj: el mai întîi aci inovează. Dar criza limbajului a adus-o după sine pe aceea a însăși concepției despre artă, Wagner a vrut-o *sincretică* și *universală*. Categorie însă că a vrut-o *individuală*. Este tocmai fenomenul la care asistăm și care se accentuează. Artă muzicii e răvășită în chiar fundamentele sale. Nici nu se mai poate vorbi de curente, noțiunea e compromisă. Fiecare compozitor își caută limbajul; prea puțin interesează dacă acest limbaj are și putere de comunicare. În același timp — poate paradoxal — muzica tinde să fie cît mai universală (parcă în antiteză cu cea pronunțat « națională »).

Putem distinge două principii în funcție de care scriitorul francez urmărește devenirea istorică a muzicii europene, care creează la un moment dat paradoxul: universalizarea și individualizarea muzicii. Ca noțiuni, aceste două principii pot avea (chiar la Rebatet) accepțiuni diferite. Muzica implică un grad mai mare de universalitate decît alte arte prin aceea că, negăsindu-și suportul material direct în natură, ca artele plastice, a trebuit « să-și creeze totodată și substanța, și materialul ». Neavînd precizia limbajului noțiunilor, fiind în aceeași măsură de abstractă (sau mai mult), muzica are o capacitate universală de comunicare. În acest sens aplicat limbajului muzicii, calificativul de « universal » este acceptat unanim.

În celălalt înțeles la care se referă Rebatet, « universal » este sinonim cu « cosmopolit » (cărui nu-i dă un sens peiorativ). Autorul consideră că muzica la origine a fost universală, pentru că în timpurile cînd aceasta abia se închea în fundamentele sale nu puteau exista deosebiri sensibile între popoare fie cît de îndepărtate, fiindcă este unică în esență conștiința omenească în care muzica a luat ființă. Termenul de « limbaj cosmopolit » ni se pare propriu pentru ceea ce susține Rebatet.

În capitolele despre muzica antică Rebatet caută să demonstreze influențe, ori pur și simplu coincidențe, dar în orice caz corespondențe de limbaj muzical, aproape și pe plan teoretic, între marile civilizații.

În continuare, Rebatet studiază fenomenul numai pentru Europa. Cu toate caracteristicile regionale, muzica rămîne vreme îndelungată un limbaj cosmopolit. Hegemonia — politică sau numai spirituală — a cîte unui popor într-un moment istoric dat se răsfrînge și asupra muzicii. De pildă, în evul mediu, școala *franco-nordică*, după denumirea propusă de Rebatet în loc de *franco-flamandă* sau *neerlandeză*. Într-adevăr, nu s-ar putea distinge aci niște caracteristici proprii unei anumite provincii, care și le-ar fi impus celorlalte, ci tocmai desfășurarea unui proces de făurire comună a muzicii. Secolul al XV-lea a fost, după Rebatet, una dintre epocile cele mai cosmopolite.

Dacă scriitorul nu e într-un totu de acord cu cei ce susțin că în secolul al XVI-lea încep să apară școlile naționale (în accepțiunea modernă a termenului), evidențiază însă ivirea — în același timp cu accentuarea unor trăsături naționale — a *compozitorului*, ca *individ cu conștiință artistică*. Interesant însă că « primul european de înaltă ținută », Orlando Lassus, a fost totuși un spirit perfect cosmopolit, asimilîndu-se total tradiției țării de adopțiune (franceză, germană, italiană) și rămînînd în același timp cel mai reprezentativ compozitor al « ars-novei » italiene.

Pînă în secolul al XIX-lea nu se poate vorbi la propriu de școli naționale, ci de curente, care sînt internaționale. Și școlile naționale au avut un program estetic, cu toate că s-au constituit din considerente mai mult politice. Rebatet este de părere că din moment ce acele necesități politice nu mai sînt actuale, pentru Europa cel puțin, poziția estetică a școlilor naționale este compromisă. Astfel încît Bartók, ca veritabil om al secolului XX, ar fi trebuit să depășească cu totul inspirația folclorică

pentru a-și da întreaga măsură. Așa, lasă să se bănuiască într-însul un muzician mai mare decît a fost, crede Rebatet.

În concluzie, autorul e de părere că la situația actuală a muzicii s-a ajuns în mod necesar. Muzica nouă este internațională, cu toate că se mai disting încă trăsături naționale la personalități puternice. Muzica nouă dă o mare importanță materialului său, pe care caută mereu să-l îmbogățească, să-l diversifice, să introducă «nemaiauzitul» sau măcar «neobișnuitul». Și toate fenomenele muzicale se produc în accelerația caracteristică secolului. Considerațiile de ordin sociologic ale lui Rebatet asupra muzicii contemporane sînt deosebit de interesante.

În acest context apare foarte important pentru noi felul în care privește scriitorul francez muzica românească. Pentru el, pînă în secolul al XIX-lea aceasta e ca și inexistentă. Se referă la ea în capitolul despre noile școli naționale tocmai pentru a atrage atenția că în ciuda părerilor acreditate, România n-a avut de fapt o școală națională. Aceasta s-ar fi întîmplat din cauza «irezistibilei atracții a Occidentului asupra acestei țări orientale izolate în latinitatea ei». Drept dovadă aduce exemplul lui Marcel Mihailovici, naturalizat francez, sau Stan Golestan, sau Filip Lazăr. Susține că și Lipatti și-ar fi făcut toate studiile în Franța, deci n-ar putea trece drept compozitor român. Pe cei din țară, îi consideră «veterani de mică anvergură, (...) închiști într-un folclorism fără mari perspective». Autorului i se pare mai demnă de luat în seamă generația tină, preocupată de căutările actuale; e flagrantă aci lipsa de informare asupra muzicii noastre. Pînă și numele celor cîțiva compozitori mai tineri citați sînt scrise greșit: Dora Popovici, Arcade Aurel Stroe, Tiberiu Olha. Ne întrebăm cine-i de vină, mai ales că autorul avea și impresia că această generație promițătoare n-ar fi dat încă vreo operă marcantă. Afirmatia e cu totul neîntemeiată, pentru că școala românească de compoziție (se poate vorbi despre ea ca atare) s-a impus pe plan internațional, fiind recunoscută și în mod oficial de foruri cu o înaltă competență și extrem de exigente. Ajungem să credem că vina e reciprocă. Apusul pare că ar avea niște idei preconcepute asupra muzicii care se face în țările europene din Răsărit, sau o inerție destul de mare în cercetarea fenomenului muzical contemporan din aceste

țări. Dar, pe de altă parte, nici străduințele pentru a face cunoscută muzica românească în străinătate nu se dovedesc eficace. Primul criteriu după care ar fi bine să fie organizată această activitate ar trebui să fie acela al informării complete și prompte, care să oglindească toate preocupările și tendințele.

Ca o alinare adusă în această neplăcută situație, putem citi în schimb două dintre cele mai frumoase pagini închinare lui Enescu, cu atît mai prețioase pentru noi, cu cît ele aparțin unui străin.

Lucien Rebatet îl consideră pe Enescu primul mare nume al muzicii cu adevărat românești. Este plin de admirație pentru artistul cu atîtea haruri și pentru omul cu un suflet rar. Cu o singură rezervă: găsește că Enescu (ca și Beethoven, Schubert sau Schumann) nu avea și talentul scenei. Cu toată pasiunea pe care a pus-o compunînd «opera vieții sale», Enescu n-ar fi lucrat aci în adevărata sa vocație. Totuși *Oedip*, chiar dacă îl lasă nedumerit, se pare că l-a cucerit pe scriitor: «Nu putem decît să ne închinăm în fața purității esteticii sale fără concesi, a nobleței gândirii sale care dă ultimul cuvînt omului mai tare ca destinul. Această muzică, neputînd fi atașată nici unui curent contemporan, cu toate că aparține pe deplin epocii sale prin ritmurile sale întrerupte, armonia liberă, folosirea neașteptată a modurilor grecești, este foarte personală». Dar «floarea» operei enesciene ar constitui-o muzica sa de cameră. Rebatet are cuvinte uimitor de elogioase prin comparațiile pe care le face, în special cu privire la *Sonata a III-a în la minor pentru vioară și pian*: «Prin transfigurarea inspirației populare, puritatea melodică, ardoarea ritmică, prin modernitatea fără echivoc a unei scriituri care include sferturi de ton, este perfecțiunea într-o literatură dintre cele mai riscante și din care prea puține lucrări au supraviețuit de o sută de ani încoace. Este reușita genială a unui artist inspirat totodată de pămîntul natal și de instrumentul care i-a devenit însuși sufletul, un mare poem de meditație și de impetuozitate romantică, o capodoperă a folclorului imaginar conferindu-i superioritate chiar asupra lui Bartók, care n-a ajuns niciodată la această emoționantă elevație a unei gândiri pur muzicale».

ANCA JALOBEANU

OCTAVIAN GHEORGHIU

Teatrul antic grec și latin,

București, Editura Meridiane, 1970, 138 p.

Scris cu vădite intenții didactice, volumul de proporții reduse al profesorului Octavian Gheorghiu prezintă într-o suită succintă cu caracter informativ aspecte ale teatrului antic grec și latin.

Ca o primă constatare se impune deci faptul că ne aflăm în fața unei lucrări în prelungirea *Cursului*

de istoria teatrului. Desigur, urmărind civilizația greacă și cea latină, există mai multe moduri de a organiza, de a prezenta aspecte cu caracter de eveniment în istoria teatrului. Lucrarea profesorului Octavian Gheorghiu se dovedește a fi concepută pe coordonate clasice. Autorul, el însuși de formație

clasică, structurează întregul material urmînd clasificarea pe cele două mari aspecte: tragedia și comedia. Argumentul în sprijinul acestei clasificări precum și în descifrarea structurii tragediei îl constituie punctul de vedere aristotelic prezentat în capitolul « De la ditiramb la tragedia clasică. Structura tragediei ». Personalitățile care i-au suscitât interesul lui Aristotel în *Poetica*, Eschil, Sofocle și Euripide, devin de fapt elemente de analiză în capitolul « Tragedia greacă » al lucrării de față. Pe lîngă aceștia, în « Comedia greacă » accentul cade pe satira la Aristofan, iar în partea a doua, « Teatrul latin » — creațiile romane considerîndu-se ca fiind doar influențate de valorile civilizației elene și nu simple imitații ale acestora — urmînd aceeași clasificare, se prezintă literatura dramatică în epoca republicană și imperială și se insistă asupra comediei, la Plaut și Terențiu, și asupra tragediei, la Seneca.

Am menționat aici atît sistemul de prezentare cît și autorii mai importanți, deoarece constituie tot atîtea jaloane în alcătuirea volumului și pentru că într-o lucrare de narație istorică și mai ales într-o lucrare care se ocupă de mult discutatul teatru antic, devine hotărîtor modul în care autorul înțelege să ne apropie fenomenul.

Desigur, în economia volumului, ponderea cade

pe literatura dramatică. Pieseile sînt înfățișate în ordine valorică, stabilindu-se astfel o gradație a momentului respectiv, gradație care pe lîngă utilitatea sa din punct de vedere informativ dovedește participarea autorului în studiul propus cu un efort în plus — menționarea unor spectacole și interpretări exemplare.

Observăm aici, în intenția de a veni în sprijinul celor interesați, judicioasa alegere a opiniilor privind originile tragediei, definiția și caracteristicile teatrului, rolul educativ al teatrului, sub formă de « Texte alese » (Friedrich Nietzsche, Aristotel, G.E. Lessing, A.W. Schlegel, Wilamowitz ș.a.).

Dacă, dat fiind pe de o parte volumul redus de pagini și pe de altă parte amplitudinea problematicei propuse, volumul satisface în parte legitimul interes cauzat de importanța hotărîtoare a temei abordate pentru evoluția fenomenului dramatic și spectacular, intenția de analiză rămînînd pe alocuri nedeșăvîrșită, informația precisă, prezentată într-un ritm viu, atrăgător, culeasă și redată cu pasiune de către un elevat cunoscător al istoriei teatrului, constituie o invitație care poate fi astfel un punct de plecare și care îndeamnă la studiu.

MARIA COLUMB

IOAN MASSOFF

Teatrul românesc. Privire istorică, vol. III, Teatrul din București în perioada 1877 — 1901,

București, Editura pentru Literatură, 1969, 557 p. + il.

Dacă volumul I prezenta înfripirea vieții teatrale, cu încercări firave, cu izbucniri fără urmări, cu reapariții uneori eroice, dacă volumul al II-lea prezenta eforturile pentru statornicirea vieții teatrale românești, volumul al III-lea prezintă fluiditatea evoluției ei. « După cum s-a văzut, șuvoiul pieselor — reluări și premiere — a curs neîntrerupt în stagiunea încheiată » (1894/95 — n.n.). Cartea face simțit același lucru pentru întreaga perioadă (1877—1901) reconstituită de Ioan Massoff, stagiune cu stagiune, spectacol cu spectacol, cu tot ce a însemnat eveniment: premieră, debut, succes, insucces, neînțelegere, transfer, demisie etc.

Metoda de prezentare a materialului după criteriul cronologic, deosebită de aceea folosită în volumele anterioare, ar fi putut transforma cartea într-o aglomerare de date greu de parcurs, mai ales că deosebirea de metodă implică și deosebiri de viziune. (În volumele anterioare se căuta și se găsea locul manifestărilor teatrale în cadrul istoric al epocii. Începuturile teatrului românesc cult în Țara Românească, de pildă, erau privite în legătură cu viața culturală, cu înființarea Societății literare și a Societății Filarmonica, cu apariția primelor școli de teatru, a primelor publicații teatrale, în timp ce volumul al III-lea, restrîns ca zonă de investigare la teatrul din București, surprinde, în legăturile

acestuia cu viața social-politică, cel mai adesea particularul.)

Autorul depășește dificultățile presupuse de criteriul cronologic, cartea citindu-se cu interes și folos. Aceasta datorită faptului că fiecare eveniment apare și în latura sa anecdotică — aspect merit să intereseze publicul larg, dispus întotdeauna să afle amănunte din viața omenească a actorilor — , dar și în latura sa semnificativă pentru istoria teatrului românesc. Astfel, probleme caracteristice ale evoluției teatrului din București între anii 1877—1901, ca: evoluția artei interpretative, ivirea și impunerea ideii de regie, educarea publicului, constituirea unui stil de interpretare Caragiale, deși nemărite în mod expres, se conturează în carte, dacă nu în forma unor concluzii ale autorului, atunci ca deducții care se nasc în mod obligatoriu la lectură.

Datele, migălos depistate și oferite cu generozitate, tinzînd întotdeauna să sublinieze lupta teatrului pentru cucerirea publicului, scot în evidență multe alte aspecte.

Premierele pieselor lui I. L. Caragiale nu sînt privite în perspectivă, Ioan Massoff acordînd fiecărei piese același interes pe care, cu un număr mai mic sau mai mare de spectacole, i l-a acordat epoca, ceea ce înlesnește cunoașterea istoriei lor. În cazul *Noptii furtunoase*, de pildă, se vede limpede cum piesa a fost sufocată de reprezentarea producțiilor

de serie. Inserarea premierei cu *Năpasta* într-un șir de titluri de piese jucate în stagiunea 1889/90 oferă cadrul în care apare prima dramă modernă românească. Totodată, consemnarea spectacolelor unor trupe particulare prin grădini de vară sau alte loca-luri ne face să înțelegem cum teatrul lui Caragiale ciștiga din ce în ce teren.

Piese care au umplut o stagiune ar putea încăpea în carte într-o singură frază. Autorul le ia pe fiecare în parte, povestindu-le subiectul, citindu-le distri-buția, dând numărul de spectacole, precizând dacă au avut sau nu succes. Din această trecere în revistă apare, în relația sa cu teatrul, un public care se educă între feerie și melodramă, care aleargă la comedii ușoare și la spectacole muzicale, dar se lasă mai greu cucerit de marele repertoriu.

Relatările neînțelegerilor dintre Millo și Pascaly, dintre Nottara și Manolescu conduc la concluzii privitoare la diversificarea vieții teatrale românești, la îmbogățirea ei prin apariția regizorului. În volum, alături de cei mai cunoscuți actori ai vremii, Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Ion Pe rescu, sînt repuși în drepturi Ștefan Iulian, Mihail Mateescu, Ana Dănescu, foarte populari în epocă și apreciați de însuși Caragiale.

Faptele unor oameni de teatru, expuse cu prilejul

trecerii lor prin postul de director general al tea-trelor, izbutesc să-i caracterizeze. Contribuția lui Ion Ghica la propășirea teatrului românesc îmbogățește portretul personalității cunoscute din istoria literaturii; Caragiale, încadrat în acest post, cumu-lează toate datele psihologiei speciale a omului de teatru, iar Petre Grădișteanu, cel care a girat intrarea în teatru a Luciei Sturdza-Bulandra, care nu avea studii de specialitate, apare ferm în cererile pentru susținerea teatrului și demn în fața ministrului instrucțiunii și a Camerei.

Nu trebuie să se reproșeze autorului că nu a urmărit procesul de creație al nașterii spectacolului, al transformării în artă a unei munci, la început diletante; că nu depistează influențele suferite de arta interpretativă; că nu prezintă marii actori în portrete monografice. Ar fi fost greu ca un volum de istorie a unui fenomen în plină dezvoltare să răspundă tuturor exigențelor. Prin tabloul viu și documentat în care înfățișează evoluția teatrului din București de la sfîrșitul secolului trecut, cartea este un instrument util de cunoaștere a lui. Elibe-rată de obligația amplei, minuțioasei documentări, o istorie ulterioară va putea să-și concentreze inte-resul pe interpretarea faptelor.

CLAUDIA DIMIU

ILEANA BERLOGEA

Teatrul medieval european,

București, Editura Meridiane, 1970, 152 p. + il. (Col. « Momente din istoria teatrului universal »).

S ub o copertă sclipitor de albă, pe care perso-naje în veșminte purpurii suflă din goarne de aur, micul volum *Teatrul medieval euro-pean* al Ilenei Berlogea te îmbie să-l iei în mînă și să-l răsfoiești. Tipărite cu o literă deasă, cele 150 de pagini sînt destul de încăpătoare ca să găzduiască o documentație bogată și efortul autoarei de a da o imagine cît mai completă, chiar amănunțită, asupra teatrului din veacul de mijloc. Legîndu-l pe de o parte de antichitate, pe de alta de Renaștere, lucrarea caută să-l înfățișeze în evoluția lui de-a lungul unor etape istorice. Punctul de vedere cronologic este cu elasticitate respectat, materia adunîndu-se toto-dată în jurul unei problematice, a unor teme sau genuri. Un capitol ne vorbește astfel despre dramele semi-liturgice de la începuturi, un altul despre mira-cole, un altul despre mistere, despre moralități și sotii, despre farsă, urmărind toate aceste producții în răspîndirea lor europeană, cu nuanțarea specifică fiecărui popor, fiecărei regiuni. Două suite de cite opt pagini ilustrate, reproducînd miniaturi de pe manuscrise, schițe din caietele de regie ale vremii, basoreliefuri ori grupuri statuare, sugerează lumea plastică a spectacolului medieval. De altfel, în fluxul expunerii intervin deseori referiri la *spectacol* ca atare, în mișcarea și culoarea lui (capitolul al V-lea îi este în întregime consacrat), descriîndu-ni-se felul cum se monta și se juca un text medieval, în fața

ori în mijlocul unei mulțimi angajate total și cu o violență candidă în faptul reprezentat. Fervoarea acestei participări ducea la adevărate happening-uri, în care actorii leșinau epuizați de tensiunea trăirii rolului, iar spectatorii se infierbintau pînă la a-l înjunghia pe nevinovatul interpret al unui personaj odios. (În fond, de la Artaud încoace, și mai cu seamă în ultimii zece ani, problema esențială a teatrului modern n-a fost oare regăsirea unei aseme-nei comuniuni integrale cu un spectator implicat, fie și cu brutalitate, în actul teatral? Iar *Orlando Furioso* al lui Sanguineti și Ronconi, desfășurat în piețe, în biserici ori în aglomerarea sălilor de performanțe sportive, nu e aproape un spectacol de tip medieval?).

După o scurtă concluzie, care rezumă ideile prin-cipale ale cărții, urmează o *Anexă* intitulată: *Mari cercetători europeni despre teatrul medieval*, cuprin-zînd fragmente relativ ample din scrieri de ale lui I. M. Sadoveanu, Eugène Lintilhac, J. S. Purvis, L. Petit de Julleville, Paolo Toschi, Gustave Cohen și Heinz Kindermann. În sfîrșit, volumul se încheie cu o *Bibliografie selectivă*, care propune cititorului curios o nouă arie de investigații.

Utilitatea unei asemenea lucrări, destinate atît publicului larg cît și oamenilor de teatru, e indiscu-tabilă. Insuficienta structurare a prezentării, absența unei linii interioare clare și ferme fac însă lectura volumului de față uneori anevoioasă. O anume

robuste și vioiciune în abordarea subiectului lipsesc, materia cărții curge pe alocuri greoi, printre hățișuri, acolo unde era nevoie în primul rînd de o construcție ușoară și puternică, plină de aer și lumină. Pe de altă parte, tentative de a cuceri cititorul mijlociu prin titluri « familiare » ca: *Și teatrul se umple de felurite întîmplări omenești* (capitolul despre miracole) ori *Și în evul mediu oamenii au rîs* (capitolul despre farsă) nu sînt din cele mai fericite.

LILIANA ȚOPA

ROMEO ALEXANDRESCU

Spicuri critice din trecut,

București, Editura Muzicală, 1970, 221 p.

Pe linia editării unor lucrări cu caracter antologic, semnate de nume prestigioase, se înscrie și volumul de cronică muzicală al lui Romeo Alexandrescu.

Prefațată de autor, antologia cuprinde o parte din cronicile sale muzicale selecționate din mozaicul aceloră semnate în cotidiene între anii 1930—1939. Aceste « spicuri critice din trecut » sînt alese din toate domeniile: spectacole de operă, concerte simfonice, muzică de cameră, recitaluri, conferințe experimentale etc., manifestări analizate și comentate de un fin observator și adînc cunoscător al muzicii.

Complexul fenomen muzical, datorită stilului viu și clar al autorului, se transformă în adevărate instantanee din viața de concert, imagini pline de culoare și prospețime.

Dragostea mare pentru muzică în general și pentru cea românească în special sînt coordonatele majore în care se înscrie lucrarea ce cuprinde momentele muzicale mai de seamă din preajma celui de-al doilea război mondial. Se perindă astfel prin fața ochilor noștri invitați străini, celebriți din diverse domenii: instrumentiști, dirijori, cîntăreți de operă ca: Gaspard Cassado, Emil von Sauer, Tito Schipa, Nathan Milstein, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Serghei Prokofiev, Vladimir Horowitz, Maurice Ravel, Henry Szeryng, Claudio Arrau, Carlo Zecchi, Béla Bartók, Felix von Weingartner, Wilhelm Kempff, Elisabeth Schumann, Arthur Rubinstein, Tino Rossi, Pierre Fournier, Feodor Șaliapin, Wilhelm Backhaus etc.

Cele mai multe cronici sînt însă dedicate școlii de muzică românești și valorilor noastre naționale, în frunte cu George Enescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri, George Georgescu, Dinu Lipatti, Aurelia Cionca, Mihail Jora, Ion Chirescu, George Breazu. O seamă de cronici sînt consacrate artei dirijorale a lui George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu.

În ce privește arta dirijorală magică a lui George Enescu, paginile sînt scrise nu numai cu sentimentul unei nemărginite admirații, dar și cu căldura unei inimi ce vibrează de dragoste. O constantă admirație străbate și din cronicile consacrate crea-

În ciuda acestor umbre, prin informația îngrijită, prin degajarea unei viziuni de ansamblu, prin strădania de a cuprinde cît mai mult, cartea Ilenei Berlogea se parcurge cu interes și cu un real folos, punînd la îndemîna tuturor date despre un domeniu mai greu accesibil și prea puțin cunoscut la noi.

ției compozitorilor români, al cărei loc central îl ocupă personalitatea impunătoare a marelui George Enescu care este « sinteza vie a sufletului românesc, ce cuprinde toată poezia pămîntului românesc ».

Militant fervent pentru dezvoltarea vieții muzicale românești, autorul dedică numeroase cronici laudative și încurajatoare atît tinerelor talente cît și personalităților de frunte care au contribuit cu rîvnă și eficiență la propășirea muzicii noastre.

Dar spiritul constructiv al autorului se îmbină cu acel al criticului intransigent, luînd ferm atitudine în cadrul unor anumite situații ce ar dăuna progresului și dezvoltării culturii noastre muzicale. Găsim multe aprecieri tăioase, unele cu nuanță polemică, altele colorate de o fină ironie.

Deosebit de interesante pentru evoluția muzicii românești sînt cronicile privind diferite manifestări muzicale românești, cum au fost cele ale corului « Carmen » dirijat de Ion Chirescu sau ale Asociației « Criterion », ale producțiilor de la Conservator și ale conferințelor muzicale ținute cu titlu experimental de Dimitrie Cuclin.

În același scop de culturalizare și educare a maselor pentru înțelegerea și dezvoltarea gustului muzical, sînt dezbătute și analizate problemele de muzică universală cît și românească, la care se fac dese referințe.

Chiar dacă unele momente muzicale importante sînt prinse mai în fugă, totuși marcarea evenimentului păstrează o incontestabilă valoare documentară.

Ar fi hazardant să căutăm un punct de vedere estetic în această culegere de consemnări, de cele mai multe ori scrise în goana condeiului. Este interesantă mai ales defilarea marilor și micilor actori pe scena muzicii dintr-o anumită perioadă de timp. Acesta e marele interes pe care-l prezintă lucrarea. Autorul se întorsese de la Paris unde își făcuse studiile, iar punctul său de vedere în artă este al unui muzician cu auzul format în capitala Franței. Numai așa ne putem explica de ce celebrele variațiuni de Brahms pe o temă de Paganini îi par interminabile și plicticoase, aprecieri lipsite de concordanță cu punctul de vedere contemporan.

Stilul atrăgător și instructiv al acestor « plachete critice » ale vieții muzicale de odinioară anunța pe

scriitorul matur de astăzi, autor al interesantelor și valoroaselor monografii muzicale despre Debussy, Fauré și Ravel.

Lucrările actuale de muzicologie îl definesc și-l situează pe Romeo Alexandrescu în rîndul militan-

ților pasionați ai vieții muzicale românești de odinioară, luptînd și azi cu același zel și abnegație pentru dezvoltarea culturii muzicale din patria noastră.

ELISABETA DOLINESCU

MARGUERITE LONG

La pian cu Claude Debussy,

București, Editura Muzicală, 1968, 136 p. și *La pian cu Gabriel Fauré*, București, Editura Muzicală, 1970, 144 p. (Traducerea ambelor lucrări de C. Stoicescu).

In muzica franceză Marguerite Long a însemnat o prezență de prim rang. Interpretă strălucită a tuturor marilor creații din toate epocile, dar, așa cum era și firesc, în special ale celor aparținînd muzicii franceze, avînd și șansa de a conlucra împreună cu și sub îndrumarea directă a o serie de muzicieni iluștri, ea ar putea fi numită, pe drept cuvînt « la grande Dame de l'école pianistique française ». În 1960 și 1963 au văzut lumina tiparului, la Paris, în editura René Juillard, cărțile sale de amintiri din lucrul său cu doi titani ai muzicii franceze dintre 1880—1920, Claude Achille Debussy și Gabriel Fauré (traduse curgător de Călin Stoicescu), în care se îmbină cuceritor și caleidoscopic detaliul anecdotic și analiza muzicală, faptul de viață și actul de creație.

Evocarea lui Debussy este făcută calm și cald. Firul începe odată cu bătrălia pentru *Pelléas* și apoi cu primele îndrumări pe care marele compozitor, ajuns la maturitate, a început să le dea tinerei interprete, care din prea multă sfială nu îndrăznise multă vreme să-i abordeze lucrările. Primele trei capitole privesc exclusiv tehnica pianistică; expunerea de specialitate este înviorată de tot felul de reminiscențe și întîmplări care o salvează de la ariditate, făcînd-o de multe ori chiar captivantă — procedeu va fi reluat apoi continuu. Deja în al treilea capitol apar însă și analizele pieselor *Pentru pian*, *Imagini* (seria I), *Fantezia*. Capitolul următor este un intermezzo în care, surprinzător, accentul cade nu asupra lui Debussy, ci asupra prietenului său, eminentul pianist François Planté, renumit și prin extraordinara-i longevitate și vitalitate artistică. Ceea ce urmează sînt analizele (la *Insula fericită*, la *Studii*, la *După amiaza unui faun*, la *Preludii*, chiar la *lieduri*, la *Stampe*, la *Imagini* — seria a II-a); de fiecare dată evenimentele vieții vin să ilumineze sau să umbrească opera, iar aceasta la rîndul ei le dă sensul înalt pe care altfel nu l-ar fi avut.

Alte două capitole, « Artă este știința prefăcută în carne » (maximă preluată de la Jean Cocteau) și « Cu Debussy despre iubire » pun din nou accentul pe evenimentele vieții. Față de toate însă, epilogul « Sfîntul Sebastian » vine oarecum deconcertant; deși nu este vorba deloc de o piesă pianistică propriu zisă, Marguerite Long se lansează într-o vehementă apărare a acestei lucrări oarecum singulare în creația lui Debussy (operă-mister medieval, pe libretul lui D'Annunzio), lucrare care n-a avut

succes nici la premieră (datorită, e drept, și unor împrejurări fortuite), dar nici ulterior; chiar dacă nu ne convinge pe deplin, pledoaria aceasta este însă cu totul în spiritul cărții.

★

Cartea despre Fauré este într-o altă tonalitate. După evocările de ordin biografic ale cunoștinței cu Fauré, vin « Mărturiile » și « Omul și imaginea lui ». După acestea încep analizele cu *Balada pentru pian și orchestră*, de Fauré (piesa preferată a interpretei), ca firul să se intrerupă din nou. De-abia apoi ni se prezintă primul recital consacrat exclusiv lui Fauré, revenindu-se astfel la scopul real, muzical, al cărții. Un moment de destindere este intermezzo-ul « Prietenilor lui Fauré »: întîi ni se vorbește de marele compozitor spaniol Isaac Albeniz, prieten intim cu Fauré, și apoi de « Societatea Prietenilor lui Gabriel Fauré », la a cărei constituire Marguerite Long a luat parte ca membră fondatoare. Acestea fac trecerea la « Cercul fermecat » (descriere a tehnicii și esteticii interpretării pieselor de Fauré) și la « Izvoarele inspirației fauréene », capitolul acesta fiind cel mai substanțial, în el făcîndu-se analizele *Barcarolelor*, *Nocturnelor*, a *Valsurilor-Capricii*, a *Impromptu-urilor*, din nou a *Baladei*, a suitei *Dolly*, a *Temei cu variațiuni*, a *Preludiilor*. Mai succint ni se vorbește în continuare despre muzica de cameră a lui Fauré (*Sonatele pentru vioară*, *Sonatele pentru violoncel*, *Cvartetele și Cvintetele cu pian*, *Cvartetul de coarde*). Încheierea este tot « În Paradisum », ca și cea a celebrului *Requiem*, de Fauré.

Marguerite Long a adăugat în chip de anexă cronica soțului ei, valorosul critic Joseph de Marliave, foarte elogioasă, la *Penelopa*, de Fauré. La aceasta, Fauré avea să dea ulterior un nobil răspuns, prefăcînd celebrul studiu postum despre *Cvartetele* de Beethoven al lui Marliave.

★

Atît prin ce au bun cît și prin părțile lor oarecum discutabile, cele două cărți ale mării pianiste franceze se citesc cu plăcere atît de către inițiați cît și de către amatorii de frumos, meritînd prin atrăgătoare și ades tulburătoarelor lor pagini, precum și prin eminenta competență muzicală a autoarei, să li se acorde o atenție deosebită.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Musique, mon beau souci. Réflexions sur mon métier,

Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, 168 p.

În scurta prefață, autorul ne informează că o parte din capitolele componente au fost publicate în diverse periodice elvețiene, anterior apariției cărții. Dar ne atrage atenția că volumul nu trebuie considerat ca o culegere de articole. Cu toată grija autorului de a ne feri de comiterea unei atari greșeli, nu putem să nu remarcăm caracterul specific de articole de popularizare al unora dintre cele treizeci și trei de capitole. Astfel sînt: *L'éveil à la musique* — singurul cu un ușor caracter autobiografic —, *L'art, doit-il exprimer notre temps?*, *Musique vivante, Esprit et vérité* — închinat muzicii bisericești —, *La nature, source d'inspiration, Pourquoi l'évolution des arts plastiques précède-t-elle celle de la musique?*, *Existe-t-il une musique « Suisse »?* și altele.

Cartea este de fapt o « causerie » despre artă în care concluziile îndelungatei experiențe a venerabilului muzician — organist, compozitor, profesor, director de conservator, muzicolog, fondator al concursului internațional de interpretare muzicală de la Geneva, președinte în nenumărate jurii internaționale — sînt expuse cu claritate, uneori cu vehemență.

De cele mai multe ori, pentru a da mai multă pregnanță ideilor sale, autorul recurge la « interlocutori ». Astfel, pentru a-și exprima indignarea față de dodecafonism (ca unic sistem preconizat de unii creatori), se răfuește cu Boulez în capitolul *La camisole de force du dodécaphonisme*, cu criticul Antoine Goléa în capitolul *Les « sans-culottes » sériels*, sau cu Walter Wiora și H. H. Stuckenschmidt în *La musique du quatrième âge*.

Intoleranța lui pentru muzica de avangardă străbate întreaga carte, deși susține, în același timp, că nu este împotriva nici unui sistem, a nici unei surse de inspirație, cu condiția ca muzica să triumfe și cu condiția admiterii și a altor sisteme spre a nu se ajunge la o totală uniformizare a limbajului. Nu reiese clar însă ce compozitori seriali consideră el că ar fi făcut muzică adevărată, în afară de Alban Berg. Și acesta tocmai pentru că a comis abateri de la sistem.

Cel mai usturător capitol privind muzica de avangardă este *Petit traité de décomposition musicale*, în care ironia este dusă pînă la sarcasm. Veninul peniței sale se îndreaptă către tinerii compozitori ce se întrec în goana după ultimul strigăt al modei, după găsirea unui truc inedit care ar putea să le ridice cota pe piață, ca și către acel public superficial în ochii căruia frumosul, arta, cedează locul renumelui, publicității. O culme a abaterii de la arta muzicală o reprezintă pentru el partiturile aleatorice (în speță ale polonezilor) în care notația muzicală tradițională a fost înlocuită cu desene și semne misterioase. Acestea îl fac să evoce cu nostalgie « scrupuloasele indicații de execuție ale unui Enescu ».

O idee ce revine adeseori este aceea a cotei artistului pe piața muzicală. Autorul spune că există două feluri de compozitori, cei care sînt cîntați și cei despre care se vorbește. El însuși preferă să se numere printre cei cîntați. În capitolul *Les mystères de la cote* dezvoltă ideea neconcordanței între valoarea reală a unui compozitor și cota lui pe piața muzicală. Recurge la exemplul unor contemporani ai lui Bach, coplesiiți la vremea lor de glorie și onoruri, dar ale căror nume au fost de mult date uitării. Parcă străbate aici (ca și în alte capitole) amărăciunea autorului pentru ignorarea de către piața muzicală a propriei sale creații.

În cei patruzeci și cinci de ani de profesorat în domeniul istoriei muzicii, Gagnebin a tras unele concluzii. De exemplu, nu mai consideră oportună o periodizare strictă a istoriei muzicii. În capitolul *La musique tout court*, susține că de-a lungul istoriei a supraviețuit « muzica pur și simplu » (ridicată deasupra epocilor și a stilurilor), din care citează câteva capodopere absolute: *Te Deum*-ul gregorian, *Cîntecul Regelui Renaud*, *Messa*, de G. de Machault, *Bătălia de la Marignan*, de Janequin, *Orfeu*, de Monteverdi, *Patimile*, de Bach și *Simfonia a IX-a*, de Beethoven, la care adaugă cîteceale populare vechi.

Probleme de istoria muzicii mai sînt abordate în capitolele: *La nature, source d'inspiration* — un scurt istoric al muzicii descriptive; *Pourquoi l'évolution des arts plastiques précède-t-elle celle de la musique?* — explicația pe care o dă acestui decalaj nu-l satisface nici pe el însuși; *Existe-t-il une musique « Suisse »?* — din care aflăm unele date interesante despre compozitori elvețieni mai vechi și mai noi (Notker, Tuotilo, Ludwig Senfl, Schnyder von Wartensee, Hermann Suter), ca și despre antologia de muzică elvețiană imprimată pe discuri cu prilejul Expoziției naționale de la Lausanne din 1964; iar în « *Boris Godunov* » — analizează conflictul declanșat de variantele partiturii celebrei opere rusești, ia apărarea lui Rimski-Korsakov (în fața defăimătorului lui, criticul Robert Godet) și a lui Musorgski, vrînd să împace pe toată lumea.

Analiza fenomenului de gestație a operei muzicale o lasă în seama altora. De pildă, în capitolul *Mystère de la création*, dă cuvîntul lui Beethoven, Valéry, Bettina Brentano, Frank Martin, Mozart, Honegger și citează chiar unele versete din Biblie.

În privința destinului în timp al operei de artă, autorul recurge la concluziile lui Alexandre Dumas-tatăl, Paul Colin și Schopenhauer — în capitolul *L'oeuvre et le mépris de l'oeuvre* —, cit și la un celebru sonet al maestrului Pleiadei în *Le magnifique orgueil de Ronsard*.

Gagnebin are o predilecție pentru jocurile de cuvinte, ca în capitolul « *IN GIRUM IMUS NOCTU ECCE UT CONSUMIMUR IGNI* », care este un elogiu adus procedurii componistic numit *recu-*

rență. Mare amator de maxime, autorul a intercalat în carte patru capitole, intitulate toate la fel: *Définitions, citations et boutades*. Reflecțiile sale (despre succes, glorie, actul creator, cotă, valoare, critică etc.) sînt plasate aici în compania acelor aparținînd unor nume ilustre de înțelepți și artiști ai tuturor timpurilor (de la Platon pînă la Faulkner).

Fără a avea un caracter didactic propriu-zis, *Musique, mon beau souci* este o carte cu vădite intenții educative. Economia de idei originale, ca și stilul sfătos, puțin desuet al autorului, nu trebuie să ne împiedice de a admira un nemărginit devotament pus în slujba muzicii.

BRÂNDUȘA CĂPLESCU

TEATRU

- LEONID ANDREEV, *Proză, Teatru*, vol. I—II, prefață de Edgar Papu, București, Editura Univers, 1970, 576 + 640 p.
- ILEANA BERLOGEA, *Teatrul medieval european*, București, Editura Meridiane, 1970, 152p. + 8pl.
- LUCIAN BLAGA, *Teatru*, studiu introductiv de Eugen Todoran, București, Editura Minerva, 1970, 552 p.
- ALBERT CAMUS, *Teatru*, prefață de B. Elvin, București, Editura Univers, 1970, 352 p.
- A. P. CEHOV, *Teatru*, cuvânt înainte de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1970, 430 p.
- LUCIA DEMETRIUS, *Anotimpuri*, piesă într-un act, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, 1970, 27 p.
- VICTOR EFTIMIU, *Teatru*, vol. II, București, Editura Minerva, 1970, 356 p.
- SERGIU FĂRCĂȘAN, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1970, 320 p.
- OCTAVIAN GHEORGHIU, *Teatrul antic grec și latin*, București, Editura Meridiane, 1970, 140 p.
- HENRIK IBSEN, *Peer Gynt, Stilpii societății*, traducere de V. Teodorescu, București, Editura Minerva, 1970, 380 p.
- HORIA LOVINESCU, *Maria*, piesă într-un act, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, 1970, 32 p.
- ROMUL MUNTEANU, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970, 312 p.
- LIDIA SFÎRLEA, *Pronunția românească literară, stilul scenic*, București, Editura Academiei R.S. România, 1970, 208 p.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, traducere de Vladimir Streinu, București, Editura Univers și Teatrul Național „I. L. Caragiale”, 1970, 1168 p.
- DAN TĂRCHILĂ, *Mansarda*, piesă într-un act, București, Comitetul de Stat pentru Cultură

și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, 1970, 39 p.

CONSTANȚA TRIFU, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970, 260 p.

MUZICĂ

- ROMEO ALEXANDRESCU, *Spicuri critice din trecut*, București, Editura Muzicală, 1970, 222 p.
- WILHELM GEORG BERGER, *Cvartetul de la Haydn la Debussy*, București, Editura Muzicală, 1970, 229 p.
- VIORREL COSMA, *Muzicieni români. Lexicon*, prefața autorului în limbile română, franceză, germană, rusă, italiană, și spaniolă, București, Editura Muzicală, 1970, 473 p.
- ANTONIO FERNÁNDEZ-CID, *Granados*, prefață de Joaquín Calvo Sotelo, traducere de Esdra Alhasid, București, Editura Muzicală, 1970, 182 p. + il.
- RADU GHECIU, *Mozart*, București, Editura Muzicală, 1970, 121 p. + il.
- STELIAN IONESCU-ANGEL, *Astăzi seară cîntă Leonard*, prefață de Victor Eftimiu, « în loc de postfață » de Tudor Mușatescu, București, Editura Muzicală, 1970, 260 p. + il., bibliografie.
- MARGUERITE LONG, *La pian cu Gabriel Fauré*, traducere de Călin Stoicescu, București, Editura Muzicală, 1970, 142 p. + il., exemple muzicale.
- IOAN MASOFF, *Tenorul Ion Băjenaru și vremea lui. Contribuție la istoria teatrului liric din România*, București, Editura Muzicală, 1970, 232 p. + il., bibliografie.
- IOAN MASOFF și RADU TÂNASE, *Constantin Tănase*, București, Editura Muzicală, 1970, 227 p. + il.
- ALICE MAVRODIN, *Verdi*, București, Editura Muzicală, 1970, 94 p. + il.
- CONSTANTIN ONOFREI și GRIGORE CONSTANTINESCU, *Dimitrie Onofrei*, București, Editura Muzicală, 1970, 151 p. + il., discografie, repertoriu.

T. POPOVA, *Musorgski*, traducere de Mihail Protopopov, București, Editura Muzicală, 1970, 152 p. + il.

FRANK THIESS, *Caruso. Legendă napolitană și Caruso la Sorrento*, traducere de Victor Munteanu, București, Editura Muzicală, 1970, 522 p.

CINEMATOGRAFIE

HENRI AGEL, *Din tainele cinematografului*, traducere de Aura Puran și Iordan Chimet, prefată de Iordan Chimet, București, Editura Meridiane, 1970, 377 p. + il.

GEORGE CUIBUȘ, *Vitrina cu portrete*, București, Editura Meridiane, 1970, 206 p. + il.

ECATERINA OPROIU, *Un idol pentru fiecare*, București, Editura Meridiane, 1970, 230 p. + il.

CRISTIAN POPIȘTEANU, *Intâlniri în lumea filmului*, Editura Meridiane, 1970, 90 p. + il.

* *Arta actorului (Manual pentru uzul studenților din anul I, secția de artă dramatică)*,

* * București, Editura didactică și pedagogică, 1970, 265 p. + il.

* *Două sau șapte arte (Studii privind cinematografia și dramaturgia străină)*, prefată de

* * Mihnea Gheorghiu, București, Editura Meridiane, 1970, 205 p.

1. WILHEM BERGER:

- *Concert pentru vioară și orchestră*
- *Simfonia a V-a « Muzica solemnă »*
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijori: Iosif Conta (1), Emanoil Elenescu (2).
Solist Mihai Constantinescu.

Wilhelm Berger nu compune o muzică de șoc. Limbajul său este unul de sinteză și de mare rafinament. Intensitatea emoțională și măiestria arhitectonică îi sînt de asemenea caracteristice.

Concertul pentru vioară și orchestră este o lucrare care i-a adus unul dintre cele trei premii internaționale de compoziție, și anume Premiul « Reine Elisabeth de Belgique », în 1966.

Cantabilitatea este predominantă. Finalul, o Toccata de bravură, îi oferă solistului posibilitatea desfășurării unei tehnici strălucite. *Simfonia a V-a*, dedicată centenarului Filarmonicii « George Enescu », este un ciclu de variațiuni simfonice realizînd sinteza elementelor modale cu totalul cromatic.

ECE 0444

2. IOAN D. CHIRESCU:

Coruri

Formație corală, dirijor Ștefan Mureșianu; la nr. 9 — Corul « Madrigal », dirijor Marin Constantin.

Soliști: Marcel Trandafirescu (3), Nicolae Herlea (9), Emilia Petrescu (10, 12), Ludovic-Dionisie Konya (11, 14), Valentin Teodorian (12), Ion Muțiu (13).

Pian: Jenny Schönbaum (15).

Discul cuprinde 15 coruri ale octogenarului compozitor considerat printre clasicii muzicii noastre și strălucit pedagog, neobosit animator al muzicii corale. Iată titlurile: 1. *Rodica* (versuri populare), *Mîndruliță de la Ramna* (versuri populare), *Colo-n umbra pomilor* (colindă din Ardeal), *Citinele, citioară* (versuri populare), *La Sfînta Maria Mare* (cîntec de păstori din colecția D.G. Kiriac după Miculi), *Lele roșie la obraz* (versuri populare), *Cîntec de leagăn*, *Doruleț, dorulețule* (cîntec popular din colecția G. Fira), *Mama* (versuri de Gh. Roiban), *Fata din Carpați* (versuri de Dumitru Corbea), *Horea* (versuri de Valeriu Bora), *Bade Lucă* (melodie populară din colecția lui Béla Bartók), *Mîndră, mîndrulița mea* (versuri de Tiberiu Utan), *Sub gorunul Tebei*, și *Partid, pavăza mea* (versuri de Vlaicu Bîrna).

ECE 0452

3. ION HARTULARY-DARCLÉE:

MARȚIAN NEGREA:

EMANOIL ELENESCU:

În Lunca Siretului (suită simfonică)

Rapsodia nr. 1, op. 14

Rapsodia română pentru vioară și orchestră Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijor Emanoil Elenescu.

Soliști: Petre Maticiuc, flaut (1).

Ion Voicu, vioară (3).

Discul este alcătuit după criteriul unității stilistice a lucrărilor. Folclorul este prelucrat într-o manieră pitorească. Cele două rapsodii au primit la timpul lor cite un premiu « Enescu », respectiv premiul I în 1938 cea a lui M. Negrea, și premiul III în 1937 cea a lui Em. Elenescu.

ECE 0455

4. ALEXANDRU PAȘCANU:

MIRCEA CHIRIAC:

- *Poemul Carpaților*
- *Concert pentru orchestră de coarde*
- *Suita nr. 2 din muzica baletului « Iancu Jianu »*

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, dirijor Emanoil Elenescu (1, 2).

Orchestra Filarmonicii din Ploiești, dirijor George Petrescu (3).

Alexandru Pașcanu se impune ca o personalitate puternică printr-o operă de o temeinică unitate stilistică. Este un spirit lucid și

analitic, lucrările sale sînt îndelung gîndite. Muzica sa, bogată de ostentație, este de un echilibru formal desăvîrșit.

Mircea Chiriac este unul din continuatorii tradiției enesciene în sensul asimilării elementelor folclorice în esență și al renașterii lor într-o structură modernă.

ECF 0456

5. DIETRICH BUXTEHUDE:

Cantate:

- *Singet dem Herrn*
- *Laudate Dominum*
- *Herr, auf Dich traue ich*
- *Also hat Gott die Welt geliebet*

Emilia Petrescu, soprană

Formație instrumentală din Kassel.

Discul cuprinde patru cantate concertante, caracteristice prin îndrăzneala stilistică — pentru acea perioadă — a scriiturii vocale și instrumentale.

Interesul înregistrării este sporit de prezența sopranei Emilia Petrescu, artistă de înaltă ținută, inteligentă interpretă a repertoriului clasic. Face parte din grupul de soliști al Filarmoniei « George Enescu », dîndu-și concursul la executarea aproape a tuturor marilor lucrări vocal-simfonice.

Este și o interpretă de prestigiu internațional, în genurile lied-ului, cantatei, oratoriului.

ECE 0460

6. W. A. MOZART:

- *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în sol major, K. V. 216.*
- *Simfonia nr. 33 în si bemol major, K. V. 319.*

Orchestra de cameră « București », dirijor și solist Ion Voicu. Este primul disc al formației inițiate de Ion Voicu, reputatul nostru solist, după modelul orchestrelor altor maeștri ai viorii, ca Menuhin sau Lola Bobescu. Instrumentiștii sînt dintre cei mai buni din orchestrele noastre simfonice, unii dintre ei avînd și activitate concertistică.

ST ECE 0462

ECE 0463

ANCA JALOBANU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I. De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, De la începuturi pînă la 1848, 1965, 380 p. + 3pl., 48 lei; vol. II, 1848—1918, 1971, 568 p. 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂŞIANU, *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

196

Lei 25

43886